



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 1985

**Nietzsches Sprache 'aus der Natur' : Ansätze zu einer Sprachtheorie in den
frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in "Also sprach
Zarathustra"**

Naumann, Barbara

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110244335.126>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-96092>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Naumann, Barbara (1985). Nietzsches Sprache 'aus der Natur' : Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in "Also sprach Zarathustra". Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, 14(1):126-163.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110244335.126>

BARBARA NAUMANN

NIETZSCHES SPRACHE „AUS DER NATUR“

*Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften
und ihre metaphorische Einlösung in „Also sprach Zarathustra“*

I. Einleitung

Die Sprache als historisch gewachsene, emotional geformte und als zu verändernde steht im Zentrum von Nietzsches früher sprachtheoretischer Reflexion wie seiner späten, teils lyrischen Ausformung in „Also sprach Zarathustra“. Nietzsche diskutiert das Problem der Doppelnatur der Sprache, die Sinnstiftung und Ausdruck intendiert bzw. verändert, aber gleichzeitig auch Ausdruck einengt, Sinn entleert, sowohl in seiner frühen Sprachtheorie¹ wie auch im Spätwerk, in den Liedern Zarathustras. Dort wird dieses Problem in *metaphorischer* Weise aufgeschlüsselt.

Nietzsches z. T. emotional bestimmte Äußerungen zu seinem Werk können leicht dazu verführen, in der Sprache des „Za“ nur die Umsetzung der „inneren Wirklichkeit“ des Autors im Sinne der Unmittelbarkeit von Empfindung und Ausdruck zu sehen und letztlich die Rätselhaftigkeit und das Pathos des Textes nicht zu fassen bzw. aufzulösen.² Die Frage, ob Nietzsches Text „Za“ bewußt Irrationales, Unentzifferbares oder beliebig zu Interpretierendes stehen läßt, kann man nur konstruktiv wenden, wenn man die Untersuchung seiner Sicht der lyrischen Sprache und der Aufgabe des Lyrikers zur Grundlage der Interpretation besonders der späteren Texte macht.³ Eine solche Unter-

¹ Vgl. dazu: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik; Die dionysische Weltanschauung, KSA 1, pp. 554 ff.; Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, KSA 1, pp. 875–890; Sokrates und die griechische Tragödie, KSA 1, pp. 601–640; 12[1], KSA 7, pp. 359–369.

² S. Nietzsches Brief an Gersdorff vom 28. 6. 1883: „Laß dich durch die legendenhafte Art des Büchleins nicht täuschen: hinter all den schlichten und seltsamen Worten steht mein *tiefster Ernst* und meine ganze Philosophie.“ In: Briefe, Werke in 5 Bd., hrsg. von Karl Schlechta. Bd. 4, p. 799. Außerdem Nietzsches berühmten Kommentar in Ecce homo, KSA 6, pp. 304 f. Dazu Fritz Martini: Das Wagnis der Sprache, Stuttgart 1954, p. 36 u. passim.

³ Wenn hier vom „frühen“ und „späteren“ Nietzsche die Rede ist, wird damit nicht eine Betrachtung der *Entwicklung* von Nietzsches Philosophie und Sprachauffassung angestrebt. Vielmehr bezeichnet dies nur den chronologischen Ort der Quellen. Der entwicklungsge-

suchung kann das, was als „Willkür“⁴ des Textes erscheint, als notwendige Folge der sprachlichen Äußerungen und seiner Skepsis gegenüber begrifflicher Sprache fassen.

Hier wird also einmal eine mögliche innere Verbindung zwischen Nietzsches frühen sprachtheoretischen Aufsätzen und dem späteren, textlich dazu konträr gearteten „Za“ aufgezeigt und eine Verbindlichkeit der frühen Theoreme dem späteren Text gegenüber geprüft. Weiterhin sollen die zentralen Kategorien von Nietzsches Sprachauffassung, wie z. B. der Zusammenhang seiner Erkenntnisse über Musik, Tragödie, die tragische Philosophie und das dithyrambische Reden oder Singen, wie auch der Symbolcharakter der Sprache, die „Lüge“, das „Vergessen“, das musikalisch-mimische Element der „Geberdensprache“ gleichzeitig als Theoreme der Philosophie Nietzsches begriffen werden. Nur so kann bei einer hermeneutischen Interpretation der Lieder das Dilemma einer bloß dichotomischen Gegenüberstellung von ‚sprachlicher Form‘ und ‚philosophischem Inhalt‘ vermieden werden.

Die Lieder bzw. Dithyramben des Zarathustra ziehen dabei in besonderer Weise die Aufmerksamkeit auf sich, da sie sich als entwickeltste Manifestation von Nietzsches neuer, dithyrambischer Sprache der Untersuchung mit dem oben erwähnten theoretischen Hintergrund anbieten. Indem man aber an die Lieder Kriterien der frühen Sprachtheorie Nietzsches heranträgt, verbleibt man zunächst im Rahmen seiner *begrifflichen Kategorien*. Im „Za“ nun entwickelt Nietzsche alle Kategorien und Argumentationen in *metaphorischer Sprache*. Eine Beleuchtung dieser Metaphern mit den Theoremen der frühen Sprachtheorie vermag nicht nur einen inneren Zusammenhang zwischen Nietzsches früheren und späteren Arbeiten zu zeigen, sondern darüber hinaus Aufschluß zu geben über die Methode, mit der Nietzsche die in der wissenschaftlichen Theoriebildung getrennten Disziplinen Philosophie und Poesie verknüpft als sich gegenseitig und miteinander konstituierende Medien.

Nietzsches durchkonstruierte Bildlichkeit, d. h. in erster Linie die Metaphern⁵, stellen deshalb hier den hauptsächlichen Gegenstand der hermeneutischen Interpretation dar, die sich als Weg der Annäherung an den gesamten „Za“-Text anbietet. Das Beziehungsgeflecht der Metaphern läßt Bedeutungen

schichtliche Aspekt würde das Ziel dieses Aufsatzes überschreiten und verdiente gesonderte Behandlung.

⁴ Fritz Martini, a. a. O., p. 36.

⁵ Die jüngere Forschung stellt die Untersuchung der Metaphern in den Vordergrund. Vgl. beispielsweise die Arbeiten: Sarah Kofman: Nietzsche et la métaphore. Paris 1972; Bernard Pautrat: Versions du soleil. Figures et système de Nietzsche. Paris 1971; Jean-Michel Rey: L'enjeu des signes. Lecture de Nietzsche. Paris 1971; K.-H. Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankf./M. 1981, bes. pp. 111 ff.; und Gerold Ungeheuer: „Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum.“ In: Nietzsche-Studien 12, 1983, pp. 134 ff.

aufscheinen, die vornehmlich das *Prozeßhafte* ihrer Entstehung enthüllen und damit die Voraussetzungen der dithyrambischen Sprache Zarathustras selbst.

Nietzsche verbindet mit seiner neuen, bildhaften Sprache eine Intention: sie soll eine Änderung des Denkens, in letzter Konsequenz des abendländischen Verständnisses von Logik und Ratio anstreben. Seine Unzufriedenheit mit der abendländischen Tradition und Gegenwart artikuliert er in seinen frühen kulturkritischen Schriften; in der dithyrambischen Sprache des „Za“ sieht er die *sprachliche* Einlösung seiner tragischen Konzeption. Besonders dem Chor kommt dabei die entscheidende Rolle der gemeinschaftstiftenden Kraft zu.⁶ Im chorischen Element äußert sich der für Nietzsche ausschlaggebende Aspekt der Tragödie, nämlich der Umgang mit der dionysischen Sphäre. Sie bleibt – in verschiedener Weise verankert – dem ganzen Entfaltungsprozeß der Bildlichkeit des „Za“ konstitutiv.

Im ersten Teil des Aufsatzes wird daher versucht, eine Theorie des Lyrikers bzw. der lyrischen Sprache aus Nietzsches Werken und Fragmenten aus der Zeit um 1871 zu rekonstruieren, die dann Kriterien liefert für eine Betrachtung des Dionysischen, Chorischen und in diesem Zusammenhang der Metaphorik der Lieder des „Za“. Im zweiten Teil, der Interpretation ausgewählter Lieder, erschließt sich der Zusammenhang des frühen und späten Werks auf der Ebene der Metaphern und dem Aufgehobensein der Bilder der frühen Theorie in der Sprache des „Za“.

II. „Dichter lügen“

1. Sprache „aus der Natur“

Im zweiten Teil des „Za“ stellt Nietzsche die Frage, warum Dichten immer gleichzeitig Lügen bedeutet. Ein Jünger fragt Zarathustra: „Warum sagtest du doch, dass die Dichter zuviel lügen?“ Zarathustra antwortet seinem fragenden Jünger zunächst ausweichend, erklärt dann aber in der folgenden Passage eine tiefere Schicht des Problems: „Ist denn mein Erleben von Gestern? Das ist lange her, dass ich die Gründe meiner Meinung erlebte.“⁷ Zara-

⁶ Die Kraft, die Nietzsche dem chorischen Element beimißt, zeichnet verantwortlich für das Pathos, das seinen sprachlichen Konstruktionen häufig anhaftet. Der Eindruck eines falschen Pathos entsteht leicht, weil für den vereinzelt modernen Leser die ganze dionysische, chorische Basis nicht mehr nachzuvollziehen ist. – Vgl. Beda Allemanns Diskussion der „Geschmacksfrage“ der Bilder des „Za“: „Nietzsche und die Dichtung“. In: Hans Steffen (Hrg.): Nietzsche. Göttingen 1974. Allemann geht aber fehl, wenn er behauptet, „Za“ sei nicht mehr als Tragödie nach antikem Vorbild denkbar. – vgl. die Analyse des „Nachtwandler-Liedes“ weiter unten.

⁷ Za II, p. 163 („Za“ wird zitiert nach KSA 4).

thustra beschreibt in seiner Antwort, die scheinbar von der Ausgangsfrage wegführt, zunächst eine Inkohärenz: den Bruch zwischen dem unmittelbaren Erleben und den Gründen, die für seine Meinung, d. h. die Resultate seines Erlebens entscheidend sind. Etwas später präzisiert Zarathustra die Stelle, an der der Bruch auftritt:

„Und kommen ihnen zärtliche Regungen, so meinen die Dichter immer, die Natur selber sei in sie verliebt: Und sie schleiche zu ihrem Ohre, Heimliches hinein zu sagen und verliebte Schmeichelreden: dessen brüsten und blähen sie sich vor allen Sterblichen.“⁸

Der Riß besteht zwischen der *Natur*, die nur scheinbar dem Dichter zum Ausdruck sich anbietet, und dem dichterischen Ergebnis, dem „Dichter-Erschlechniss“⁹, das der Natur nicht wieder nahe kommen kann. Zarathustra erkennt diese Unzulänglichkeiten des Dichters und Dichtens auch für sich und seine Situation; er ist demzufolge „all des Unzulänglichen müde“.¹⁰

Hier wird ein grundsätzliches Defizit beschrieben: Die neue Sprache, nach der sich Zarathustra sehnt, darf nicht im bloßen Abbilden der Phänomene ihren Ursprung haben: „Gespenster-Hauch und -Huschen gilt mir all ihr Harfen-Klingklang; was wussten sie bisher von der Inbrunst der Töne!“¹¹ Die Reserviertheit Zarathustras gegenüber dem Sprechen der Dichter und dem Quell ihrer Sprache, der Lüge, kann im Zusammenhang mit früheren Gedanken Nietzsches zum Sprachproblem näher erläutert werden. Bereits in der „Geburt der Tragödie“ geht es um den Kausalnexus zwischen Sprechen und Lügen. Nietzsche durchschneidet dort theoretisch die Schicht der Zeichenkonvention, der sich jeder Sprechende und also auch der Dichter notgedrungen anheimgeben muß, wenn er sich der Sprache bedient. Die Kräfte, die in Bewegung sind und in gegenseitiger Abhängigkeit arbeiten, wenn künstlerischer Ausdruck (für Nietzsche immer in erster Linie Poesie) gewollt wird, benennt er folgendermaßen:

„Er [der Lyriker] ist zuerst, als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden und producirt das Abbild dieses Ur-Einen als Musik, wenn anders diese mit Recht eine Wiederholung der Welt und ein zweiter Abguss derselben genannt worden ist; jetzt aber wird diese Musik ihm wieder wie in einem gleichnisartigen Traum-bilde, unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar. Jener bild- und begriffslose Widerschein des Urschmerzes in der Musik, mit seiner Erlösung im Scheine, erzeugt jetzt eine zweite Spiegelung, als einzelnes Gleichniss oder Exempel.“¹²

⁸ Za II, p. 164, Vgl. ebenfalls: Za II, „Auf den glückseligen Inseln“, p. 109 ff., und Za IV, „Der Zauberer“, p. 313 ff., in denen das Problem des lügenden Dichters thematisiert wird.

⁹ Za II, p. 164.

¹⁰ ebd., p. 165.

¹¹ ebd., p. 165.

¹² GT 5, p. 43/44 („GT“ wird zitiert nach KSA 1).

In diesem Zitat treten tableauartig alle Elemente auf, die – in einzelnen Schritten – den Weg vollziehen von der bildlosen Empfindung zum Bild und Ausdruck im Begriff. Die Musik wählt Nietzsche deshalb zum Ausgangspunkt, weil sie zur Kunstwelt des Rausches¹³ und damit zum Bereich des Dionysischen gehört. Eine Grunderfahrung der dionysischen Sphäre besteht im „Grausen“¹⁴, dem Urschmerz der Leidenserfahrung und auch der Lust. Er spricht auch vom „Uebermaass der Natur in Lust, Leid und Erkenntniss“.¹⁵

Das Empfindungsübermaß, das im erregten Menschen evoziert wird, enthält neben anderen Merkmalen dionysischer Erfahrung auch *Erkenntnis*. Das überrascht zunächst, doch verknüpft Nietzsche diese noch nicht zum Begriff geronnene, erst durch ein Defizit an Ausdruck zu Bild und Begriff drängende, „vorbegriffliche“ Erkenntnis mit einer Form der *Wahrheit*, die der Natur noch nicht entfremdet ist. „Das Uebermaass enthüllte sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne sprach von sich aus dem Herzen der Natur heraus.“¹⁶

Dieses Sprechen aus dem Herzen der Natur heraus ist noch keines, das notwendigerweise ein Lügen in sich birgt. Es gibt eine Form des Verständnisses auf dieser Stufe der im dionysischen Rausch geteilten Erfahrung: das Verständnis „von Seinesgleichen“¹⁷, das ein unmittelbares, gemeinschaftlich geteiltes Erleben voraussetzt. Die ungeheure harmonisierende Kraft, den unentfremdeten Status illustrieren auch Nietzsches Erläuterungen zum Dionysosfest:

„Das principium individuationis wird in beiden Zuständen durchbrochen, das Subjektive verschwindet ganz vor der hervorbrechenden Gewalt des Generell-Menschlichen, ja des Allgemein-Natürlichen. Die Dionysos-Feste schließen nicht nur den Bund zwischen Mensch und Mensch, sie versöhnen auch Mensch und Natur.“¹⁸

Der Grund, aus dem immer wieder der Mythos des Dionysos herangezogen wird, wenn Nietzsche auf einem Prinzip insistiert, das mit der noch nicht individuierten, unentfremdeten Persönlichkeit in Verbindung steht, liegt in einer Episode des Mythos selbst: Dionysos, von den Titanen zerstückelt und getötet, wird von seinem Vater Zeus noch einmal zusammengesetzt, mit Semele dann neu empfangen und wiedergeboren.¹⁹

¹³ Vgl. GT 1, p. 26.

¹⁴ ebd., p. 28.

¹⁵ GT 4, p. 40/41.

¹⁶ ebd., p. 41.

¹⁷ GT 2, p. 34.

¹⁸ Die dionysische Weltanschauung. KSA 1, p. 554 ff. – Mit „beiden Zuständen“ sind hier der „Frühlingstrieb“ und das „narkotische Getränk“ in der rauschhaften Wirkung auf den Geist gemeint.

¹⁹ Vgl. dazu: Morford und Lenardon: Classical Mythology. New York/London 1977, (2. Aufl.), p. 208.

Die Musik hat im dionysischen Kunstprinzip eine ganz spezifische Aufgabe, ja sie ist der einzig mögliche mediale Träger der dionysischen Form des Erlebens. Das Lautmaterial, die Tonqualität der Musik in ihrer Unbestimmtheit und deshalb potentiellen Vieldeutigkeit, gerät zu ihrer für diesen Aspekt ausschlaggebenden Eigenschaft. Die Musik hat die Möglichkeit, alle Skalen der Empfindung in sich aufzuheben.

„Alle Lust- und Unlustgrade – Äußerungen eines uns nicht durchschaubaren Urgrundes – symbolisieren sich im Tone des Sprechenden [. . .] Insofern jener Urgrund in allen Menschen derselbe ist, ist auch der Tonuntergrund der allgemeine und über die Verschiedenheit der Sprachen hinaus verständliche.“²⁰

Der Lyriker erhebt sich aus der Masse der dionysisch Empfindenden, weil er nicht nur die gemeinsame Empfindung teilt, sondern diese auch zum *Ausdruck* bringt. Während der dionysische Musiker noch „ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben“²¹ ist, vermag der Lyriker durch sein Sprechen eine neue Qualität, die der bildlichen Vorstellung, des Scheins und damit auch des Trostes zu produzieren. Der sprachliche Ausdruck basiert nun aber auf einer zweiten Voraussetzung, die Nietzsche allgemein mit dem Apollinischen kennzeichnet. Im oben erwähnten Zitat zur Charakteristik des Lyrikers tauchen die Kernbegriffe „gleichnisartiges Traumbild“ und „apollinische Traumeinwirkung“ auf. Es geht Nietzsche darum, den verbalen Ausdruck einer Empfindung als Prozeß zu kennzeichnen: der Bebilderung der Empfindung in der Vorstellung bzw. im Traumbild folgt erst die Umsetzung in den Begriff. Das Sichtbarmachen der musikalisch gefaßten Empfindung in der (Traum-)Vision ist dabei der erste entscheidende Schritt, nämlich eine Transformation in ein anderes sinnliches Material.

Nur dadurch gelingt es, der reinen Leidenserfahrung des Ureinen zu ent-rinnen; ein Schleier legt sich vor die Schrecken, die in ihrer Wirksamkeit für eine bestimmte Zeit suspendiert werden. In der punktuellen Vereinigung des Dionysischen mit dem Apollinischen vollzieht sich eine qualitative Erneuerung: der Schein, den Nietzsche auch als „zweite Spiegelung“ und „Nebensonne“²² charakterisiert, eröffnet den Weg in eine bestimmte Form der Bewältigung des Schreckens. Er erlaubt die „einzige Form des Genusses“.²³ Da nun Schein und Bild bereits zwischen den Menschen und den Schrecken des Ureinen sich geschoben haben, wird es möglich, die anschauende, ruhige Darstellung des Epikers, der „ins reine Anschauen der Bilder versunken“ ist,²⁴ als

²⁰ 12[1], KSA 7, p. 361.

²¹ GT 5, p. 44.

²² 10[1], KSA 7, p. 335.

²³ ebd., p. 335.

²⁴ GT 5, p. 44.

eine diesem Zustand adäquate Kunstform zu erkennen. Der Epiker beschreibt die Phänomene „diesseits“ des apollinischen Schleiers. Die epische Beschreibung stellt so eine besondere Ausdrucksform, eine Zwischenstufe dar auf dem Weg zur gelungenen Vereinigung von Dionysischem und Apollinischem, die in der attischen Tragödie stattfindet. Das ist auch für die hier eingeschränkte Betrachtung des Lyrikers und der *Specifica seiner Sprache*, relevant. Den Lyriker unterscheidet nicht die grundsätzliche Art seiner bildlichen Vorstellung vom Epiker, denn beide schöpfen aus dem gleichen sie bewegenden Empfindungsmoment der Lust und des Schmerzes. Der Unterschied liegt vielmehr in einer „andere[n] Färbung, Causalität und Schnelligkeit“²⁵ seines Sprachmaterials. Es ist eine Sprache, die der Buntheit, Vielfalt und Heterogenität der schnell vorbeiziehenden Visionen und Traumbilder folgt und sich nicht an die minutiöse Darstellung der *empirisch* geschauten Realität klammert.

2. ‚Tragische‘ und sokratische Sprache

In der „GT“ bestimmt Nietzsche an diesem Punkt folgerichtig zwei Grundtypen der Sprache, die sich unterscheiden in ihrem Verhältnis zum dionysischen und apollinischen Kunsttrieb und in ihrem Verhältnis zur Mimesis. Der Prototyp des Lyrikers ist Archilochus, dessen Dichtungen Nietzsche als Volkslieder begreift. Seine Sprache ist „auf das Stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen“²⁶ Mit Hilfe des Musikalischen entrinnt er dem Schrecken des Ureinen; er interpretiert also bereits durch seine Metaphern das, was diese ursprünglich induzierte. „Der Lyriker deutet sich die Musik durch die symbolische Welt der Affekte, während er selbst, in der Ruhe der apollinischen Anschauung, jenen Affekten enthoben ist.“²⁷

Den Prototyp des Dichters der reinen apollinischen Anschauung, die zum Abbilden der Welt ohne den Rekurs auf die dionysische Sphäre treibt, sieht Nietzsche im Epiker Homer. Die reine, anschauende Dichtung kann für sich den Anspruch verbuchen, Kunst zu sein, da sie aus der „Traumlust am Scheine“ produziert wird²⁸ und liebevoll die Darstellung jeden Details, die Bewahrung jeden Bildes anstrebt. Die epische Betrachtung jedoch neigt dazu, in den „aesthetischen Sokratismus“²⁹ überzugehen, dessen Maxime nicht mehr die Bewältigung des Schreckens und der „grausen“ Basis jeder Kultur und der Individuation ist, sondern der via Anschauung, Klassifikation und Verständnis

²⁵ ebd., p. 44.

²⁶ GT 6, p. 49.

²⁷ 12[1] KSA 7, p. 365.

²⁸ GT 5, p. 45.

²⁹ GT 12, p. 85.

der Phänomene sein Verhältnis zur Welt definiert. Der prototypische Vertreter einer solchen Sprache ist Euripides, der mit seiner undionysischen Fassung des antiken Dramas dessen Untergang herbeiführte. Das Drama der sokratischen Sprache, der Sprache des Dialogs, der Logik und Reflexion, das nach dem Prinzip „alles muss verständig sein, um schön zu sein“³⁰ aufgebaut ist, wird nunmehr zum „dramatisierten Epos: in welchem [. . .] nun freilich die tragische Wirkung unerreichbar ist.“³¹ Damit hat die Tragödie ihren dionysischen Kern aufgegeben; mit den musikalischen verliert sie, wie noch zu untersuchen sein wird, chorische Elemente. Im Geiste des Sokrates gibt die Tragödie das Bewußtsein des Tragischen in dem Maße preis, wie logozentrisches Denken dominant wird. Nurmehr der „philosophische Gedanke“ überwächst „die Kunst und zwingt sie zu einem engen Sich-Anklammern an den Stamm der Dialektik. In den logischen Schematismus hat sich die apollinische Tendenz verpuppt“.³²

Nietzsche beschreibt den Prozeß der Verhärtung und Erstarrung der Sprache *kritisch*, d. h. im Bewußtsein der Möglichkeit eines qualitativ Anderen. Worin dieses positive Andere bestehen soll, skizziert er sowohl bei der Beschreibung der spezifischen Ausdrucksqualität des Lyrikers als auch in der Rolle des Chores der Tragödie, der bestimmte Spracheigenschaften mit dem Lyriker teilt. Wenn man jetzt wieder zur Betrachtung des Lyrikers und seiner Sprache zurückkehrt, muß es unter der Fragestellung geschehen, was es ihm ermöglicht, eine im o. e. Sinne erstarrte Sprache zu vermeiden. Weiterhin muß gefragt werden, wie sein Verhältnis zu anderen Sprachteilnehmern, also den Zuschauern oder Zuhörern der Tragödie, sich darstellt. Dieser letzte Aspekt beinhaltet die Charakteristik dessen, was Nietzsche mit dem *Genius* und der Subjektivität des Lyrikers bezeichnet.

Er betont die Identität des Lyrikers mit dem Musiker (s. o.) in bezug auf die dionysisch-musikalische Quelle ihres Ausdrucks. Jener erstarrt nicht in der reinen Befangenheit des Scheins, in der reinen Betrachtung, sondern er flicht in seinen Ausdruck wiederum Elemente seines Genius, die sich in seiner spezifischen Bilderwahl zeigen. Er bildet nicht nur ab, sondern schafft durch seine Bilder neu:

„[. . .] so sind dagegen die Bilder des Lyrikers nichts als er selbst und gleichsam nur verschiedene Objectivationen von ihm, weshalb er als bewegender

³⁰ ebd., p. 85. ³¹ ebd., p. 83.

³² Sokrates und die griechische Tragödie, KSA 1, p. 632. — In den weiteren Ausführungen dieses Textes mehr noch als in der GT wird klar, daß Nietzsche mit seinem Urteil über die Gefahren des „Sokratischen“ ebenfalls nicht nur eine historische, philologisch-philosophische Studie vorlegt, sondern reagiert auf die versteinerte begriffliche Sprache der Wissenschaft, besonders des Historismus seiner Zeit. Vgl. seine Ausführungen zum „theoretischen Menschen“ und der Tendenz der Wissenschaft, in Kunst umzuschlagen, wenn sie „bis in die tiefsten Abgründe des Seins reichen“ will (ebd., p. 636f.).

Mittelpunkt jener Welt ‚ich‘ sagen darf: nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch-realen Menschen, sondern die einzig überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf jenen Grund der Dinge hindurchsieht.“³³

Die kreative Kraft des Lyrikers, sein Genius, ist aber nicht gleichzusetzen mit der Genievorstellung des 18./19. Jahrhunderts, die auf der Vorstellung eines abgeschlossenen Subjekts basiert, das nur seiner schöpferischen Kraft, Intuition und seinen Idealen verpflichtet ist. Gerade die Vereinzelung des Genius trifft Nietzsches Kritik; er möchte ihn in Verbindung bringen mit einem Prinzip, das tendenziell den Gegensatz von „Subjekt“ und „Welt“ auflösen soll. Im Zitat oben ist es gefaßt als „Grund der Dinge“; es kann auch mit den Qualitäten des dionysischen Kunstprinzips beschrieben werden. Das autonome Subjekt als Genie des 18./19. Jahrhunderts wäre für Nietzsche ein Produkt des principium individuationis, das zu durchbrechen ja gerade das Ziel der Kunst ist, die ihm in der „GT“ vor Augen schwebt.

Der lyrische Genius ist das Medium eines Bereichs, dem er in Worten und Bildern zum Ausdruck verhilft. Diese individuelle Leistung aber wird zur *Kunst*, sie ist repräsentativ. Bürgerliche Kunst, zu deren metaphysischer Bestimmung und Kritik Nietzsche dieses ästhetische Konstrukt erst bildet, ist für ihn zunächst immer in Verbindung mit dem genialischen Subjekt zu sehen. Daher muß er den Begriff des Lyrikers *als Künstler* absichern, denn sein Modell zwingt nicht, den Kunstcharakter der lyrischen Produktion als selbstverständlich einzuschließen. Nietzsche selbst räumt ein, daß man die Lyrik, die in seinem Sinne Medium eines tiefer liegenden (metaphysischen) Bereichs ist, als „Halbkunst“ und „selten zum Ziele kommende Kunst“ betrachten könne.³⁴ Sie ist es genau dann, wenn der Genius nicht seinerseits durch metaphysische Prinzipien beherrscht und zum Ausdruck getrieben wird, also durch ein allgemeines Willensprinzip, das das Dionysische beinhaltet und in dessen Sicht sich der frühe Nietzsche an Schopenhauer anschließt. Nur durch den metaphysischen Strang, der sich in der „GT“ durch die ästhetische Argumentation zieht, kann an dieser Stelle der Lyriker dem Künstler schlechthin kongruent gemacht werden: im subjektiven Lyriker kommt nicht nur das kunstproduzierende Individuum zur Erlösung, sondern, da

„[. . .] das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erlösung im Scheine feiert.“³⁵

³³ GT 5, p. 45.

³⁴ ebd., p. 47.

³⁵ ebd., p. 47.

Der Lyriker empfindet einmal den stark emotionalen Urgrund der Musik, das Leiden und die defizitäre Situation des Leidenden. Daher das „Sehnende“, der Wunsch nach Bewältigung und Ausdruck. Dann bewältigt er aber den destruktiven Aspekt des Dionysischen *in der Sprache*. Er

„[...] versteht [...] die ganze Natur und sich in ihr nur als das ewig Wollende, Begehrende, Sehnende. Insofern er aber die Musik in Bildern deutet, ruht er selbst in der stillen Meeresruhe der apollinischen Betrachtung, so sehr auch alles, was er durch das Medium der Musik anschaut, um ihn herum in drängender und treibender Bewegung ist.“³⁶

An dieser Stelle ist als entscheidend festzuhalten, daß Nietzsche mit seinem Modell der Sprachgenese beide Seiten, die der passiven Erfahrung und die der aktiven Bewältigung in der Sprache verknüpft. Obwohl der Lyriker als Redender, als Genius und Kunstproduzent auf der Ebene der Bilder nicht mehr direkt aus der Natur heraus spricht, kann er seine durch die Kunst markierte Entfremdung tendenziell aufheben, wenn er sich der Quelle seiner Kunst bewußt bleibt. Das „eine wahrhaft seiende Subject“, das heraustritt aus der gemeinschaftlich erfahrenden, dionysisch erregten Masse, steht immer noch in Verbindung mit dem (Schopenhauerschen) Willensprinzip, indem es sich als erstes Movens die Kunsttriebe sucht, um den Prozeß des Kunstschaffens in Gang zu setzen. Nicht die Kunst ist dabei telos, sondern die Erlösung im Scheine, die den Widerspruch von Leiden und Lust im dionysischen Zustand erst deutlich und im apollinischen Ausdruck erträglich macht.

Nietzsche nähert so den Begriff des lyrischen Genius einer Allgemeinverbindlichkeit, die ihm in der herkömmlichen Genieästhetik nicht zukommt. Diese Allgemeinverbindlichkeit rührt aus der gemeinsamen Grunderfahrung des Ureinen im vorindividuierten Zustand und impliziert noch nicht den Aspekt der Kommunizierbarkeit des subjektiv Empfundenen auf der sprachlichen Ebene.

Wiederum erweist sich in der Interpretation des Lyrikers/Sängers der musikalische Teil des Ausdrucks, der direkt an die Gefühlsseite appelliert, als stärker. Die enge Querverbindung, die Nietzsche zwischen dem Lyriker-Typus des Archilochus und dem Volkslied zieht, erklärt sich ebenfalls aus diesem Sachverhalt. Bei der Dichtung aus der musikalischen Stimmung heraus wie auch beim Volkslied ist die „Melodie [...] das Erste und Allgemeine“³⁷; die Sprache folgt, die Musik nachahmend, als sekundäres Phänomen. Indem die Sprache aber die Musik nachahmt, gerät sie in Widerspruch zur epischen Sprache Homers. Das Miteinander-Teilen, auch des Gesangs und der

³⁶ GT 6, p. 51.

³⁷ ebd., p. 48.

lyrischen Worte, stellen die Form der Übertragbarkeit des musikalischen Inhalts dar.

„[...] der Lyriker [...], der die Musik sich durch die Symbolik der Bilder und Affekte deuten muß, der aber dem Zuhörer nichts mitzuteilen hat: der sogar, in völliger Entrücktheit, vergißt, wer gierig lauschend in seiner Nähe steht. Und wie der Lyriker seinen Hymnus, so singt das Volk das Volkslied, für sich aus innerem Drange, unbekümmert ob das Wort einem Nichtmitsingenden verständlich ist. [...] Nur für den Mitsingenden giebt es eine Lyrik, giebt es Vokalmusik: der Zuhörer steht ihr gegenüber als einer absoluten Musik.“³⁸

Hier überrascht der scheinbare Widerspruch zwischen der angestrebten Allgemeinverbindlichkeit dessen, was der Lyriker ausdrückt, und der Tatsache, daß er „nichts mitzuteilen“ hat, also die Übermittlung seiner Inhalte in der Kommunikation nicht sucht. Erst durch die Hervorhebung der musikalischen und damit emotionalen Seite des lyrischen Ausdrucks macht Nietzsche deutlich, daß er *doch* eine Möglichkeit des medialen Transports von Inhalten anzielt. Bei der gemeinschaftlich geteilten Erfahrung der dionysischen Erregung tritt die Bedeutung begrifflicher, also „sokratischer“ Sprache zurück hinter die gemeinschaftlich erschlossenen Visionen und Bilder. Der Lyriker spricht zwar notwendigerweise allein; seine ideale Zuhörerschaft fände er aber in einer Situation, in der diese seine Beweggründe von vornherein teilte.

Beide Kunstprinzipien bzw. Ausdrucksimpulse verankern sich in verschiedener Weise im konkreten Sprachmaterial. Aufschluß über das Zusammenspiel musikalischer und gestischer Anteile und ihre Zugehörigkeit zu den Kunsttrieben findet man in Nietzsches Erläuterungen zum Verhältnis von Mimus und Musik in den nachgelassenen Fragmenten. Er betont, daß alle „Lust- und Unlustgrade“ sich „im Tone des Sprechenden“ symbolisieren.³⁹ Alle anderen Vorstellungen des Sprechers finden Ausdruck in der „Geberdensymbolik“. Aber gleichzeitig argumentiert er:

„Das ganze Bereich des Consonantischen und Vokalischen glauben wir nur unter die Geberdensymbolik rechnen zu dürfen – Consonanten und Vokale sind ohne den vor allem nöthigen fundamentalen Ton nichts als Stellungen der Sprachorgane, kurz Geberden –; sobald wir uns das Wort aus dem Munde des Menschen hervorquellen denken, so erzeugt sich zu allererst die Wurzel des Wortes und das Fundament jeder Geberdensymbolik, der Tonuntergrund, der Wiederklang der Lust- und Unlustempfindungen.“⁴⁰

Außer dem Ton, dem allgemeinen verbindlichen Anteil und der Brücke zum Dionysisch-Musikalischen, sind Konstitutiva bei der Sprachgenese beteiligt,

³⁸ 12[1], KSA 7, p. 369. (Hervorh. von mir, B. N.)

³⁹ ebd., p. 361.

⁴⁰ ebd., p. 361f.

die Nietzsche als physiologische Größen sofort dem symbolischen Bereich zugeordnet. Symbolik aber, direkt verknüpft mit der Sphäre der Vorstellung und des Scheins, vertritt hier wieder – im Detail wie im großen Zusammenhang der antiken Tragödie – den apollinischen Kunsttrieb. Der Ton bildet das Fundament der Sprache; bereits die Konkretion der Worte in ihren vokalischen und konsonantischen Elementen ist ein darauf aufbauendes, daraus folgendes, nicht umkehrbares Phänomen:

„Haben wir das Apollinische im Gegensatz zum Dionysischen irgendwie richtig charakterisiert, so muß uns jetzt der Gedanke nur abenteuerlich falsch dünken, welcher dem Bilde, dem Begriffe, dem Scheine irgendwie die Kraft beimäße, den Ton aus sich zu erzeugen.“⁴¹

Auch die dem lyrischen Ausdruck notwendige Rhythmisierung der Sprache ist dem apollinischen Bereich zugeordnet und somit in der lyrischen Sprache ein sekundäres Phänomen, wenn sie auch eine genuin musikalische Qualität darstellt.

Der *physiologische* Aspekt der Sprache verwischt die Grenze zwischen sprachlichem und körperlichem Ausdruck; (vgl. die Übergänge des sprachlichen Rhythmus in den Tanz und der Lautformation in die Gebärde). Rudimentär enthält die Sprache noch alle Elemente, die sie an die Basis ihres Entstehens rückbinden. Erst der Symbolcharakter der Sprache, der den Schritt weg von der dionysischen Sprache „der Natur“ leistet und seinen dionysisch-musikalischen Ursprung vergißt, zeichnet verantwortlich für die *Entfremdung der Sprache* und damit die Lüge, nach der die Ausgangsfrage gestellt war. Bevor man sich aber dieser Meta-Ebene des Vergessens in der Sprache zuwenden kann, muß man den Entwicklungsstrang des lyrischen Dichters weiter verfolgen, so wie er in der Tragödie und dort besonders im Chor verankert ist. Es geht dabei immer noch um die andere Seite des Vergessens, nämlich das „Erinnern“ des tragischen Ursprungs der (lyrischen) Sprache.

3. Der Chor

Form und Funktion des Chores vertreten den Aspekt von Lust und Leiden im Drama. Der Chor bildet als Dionysosfest den Nukleus der Tragödie – so lautet eine der historischen Hypothesen über die Entstehung der antiken Tragödie, der sich Nietzsche angeschlossen hat.

„Jene Chorpartien, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewissermaßen der Mutterschoos des ganzen sogenannten Dialogs der gesamten Bühnenwelt, des eigentlichen Dramas. In mehreren auf einander

⁴¹ ebd., p. 363.

folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Dramas aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist, andererseits aber, als Objectivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegentheil das Zerschneiden des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt.“⁴²

Das „Zerschneiden des Individuums“, die Aufhebung des principium individuationis, unterscheidet den Chor vom Lyriker/Sänger: dieser strebt nach der Ruhe der apollinischen Betrachtung, dem Schein, und hält als Medium „vermittelt“ Kontakt zum musikalischen Trieb des Ureinen. Nietzsches Interpretation des Chors mißt diesem soviel unmittelbare Kraft zur Vergegenwärtigung des dionysischen Zustandes bei, daß der Schritt zurück vor die – historisch ja vollzogene – Individuation von ihm tendenziell geleistet werden kann. Der Chor *als Masse* besitzt die Kraft, die Aufhebung der Trennung der einzelnen Chormitglieder zu vollziehen, die zu einer homogen empfindenden und artikulierenden Masse verschmelzen.

Als Basis einer wahrhaft tragischen Kunst enthält der Chor aus diesem Grunde nicht nur die ästhetische Komponente des Verkörpers und Vollziehens des dionysisch-musikalischen Quells der Kunst. Auf ihm läßt sich auf der kulturkritischen Ebene der „GT“ des weiteren Nietzsches Absicht erkennen, der Kunst eine Form gesellschaftlicher Verbindlichkeit (im Wortsinn!) zukommen zu lassen. In der attischen Tragödie der Blütezeit sieht Nietzsche das Paradigma einer Kunst, die diese Verbindlichkeit noch herstellt und gleichzeitig zum Ausdruck bringt. Im historischen Rekurs dieses Arguments liegt aber gleichzeitig ein utopisches Moment: wäre es möglich, eine Kunstform zu schaffen, die in der Moderne die aufhebende Funktion des antiken Chors übernehme, müßten entfremdete Züge der jetzigen (also Nietzsches zeitgenössischer) Kultur ebenfalls tendenziell aufhebbar sein.⁴³

Die tragende Funktion des Chors ist insofern der Drehpunkt der antiken Tragödie, als im Chor das *dramatische* Mittel gegeben ist, das tragische Prinzip zu verwirklichen. Es ist nur konsequent, wenn Nietzsche in der Diagnose des Untergangs der Tragödie die entscheidende Kritik an der Veränderung der Chorfunktion bzw. ihrer Verdrängung festmacht. Wieder argumentiert er in zweifacher Hinsicht: im Medium der Kritik an sprachlichen und dramatischen Mitteln vollzieht sich seine Kulturkritik. Die „sokratisch-optimistische Bühnenwelt“⁴⁴, die den Vorrang der Szene und dem Dialog, dem rationalen Element des Dramas gibt, vergißt den musikalischen Ursprung der Tragödie und

⁴² GT 8, p. 62.

⁴³ Hier wird besonders deutlich, inwieweit Nietzsches Kunstmetaphysik auf eine Apologie der Kunsttheorie und -praxis Wagners zugeschnitten war.

⁴⁴ GT 14, p. 95.

macht sie untauglich als Institution gesellschaftlicher Vermittlung.⁴⁵ Nietzsche wirft dem sokratischen Prinzip letztlich Kunstfeindlichkeit schlechthin vor, diagnostiziert – Beginn eines argumentatorischen Zirkels – bei ihm aber ein schlechtes Gewissen, das „Gefühl“ einer Lücke, einer Leere“.⁴⁶ Das Defizit, das die logisch-rationale Haltung des theoretischen Menschen hervorbringt, kann nur durch die Institution der tragischen Kunst ausgeglichen werden. Das Tragische ist eo ipso dem sokratisch-optimistischen Geist der Wissenschaft entgegengesetzt. An der Oberfläche erscheint es als

„Etwas recht Unvernünftiges, mit Ursachen, die ohne Wirkungen, und mit Wirkungen, die ohne Ursachen zu sein scheinen, dazu das Ganze so bunt und mannichfaltig, dass es einer besonnenen Gemüthsart widerstreben müsse [. . .]“⁴⁷

Die sokratische Wissenschaft vermag die tragische Kunst allenfalls als Kompensation ihrer Schwächen zu verstehen: „Vielleicht ist die Kunst sogar ein nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?“⁴⁸

Die sokratische Dominanz zeichnet nicht allein auf der Ebene der Kunst verantwortlich für die Dekadenz einer bestimmten Kunstform, der Tragödie, sondern impliziert auf gesellschaftlicher Ebene ebenfalls eine Änderung: den Verlust unentfremdeter, mythisch dominierter Zusammenhänge. Kunst- und Gesellschaftsseite desselben Phänomens hängen hier notwendig zusammen.

So kann Nietzsche auch die bisher gewonnene Erkenntnis über die gesellschaftliche und kulturelle Funktion des Tragischen im Chor im Zuge seiner Argumentation wissenschaftskritisch wenden: der

„theoretische Optimismus, der in dem bezeichneten Glauben an die Ergründlichkeit der Natur der Dinge dem Wissen und der Erkenntnis die Kraft einer Universalmedizin beilegt, und im Irrthum das Uebel an sich begreift“⁴⁹

⁴⁵ Vgl. ebd.: „Schon bei Sophokles zeigt sich jene Verlegenheit in Betreff des Chors – ein wichtiges Zeichen, dass schon bei ihm der dionysische Boden der Tragödie zu zerbröckeln beginnt. Er wagt es nicht mehr, dem Chor den Hauptantheil der Wirkung anzuvertrauen, sondern schränkt sein Bereich dermaßen ein, dass er jetzt fast den Schauspielern coordiniert erscheint, gleich als ob er aus der Orchestra in die Scene hineingeschoben würde: womit freilich sein Wesen völlig zerstört ist, mag auch Aristoteles gerade dieser Auffassung des Chors seine Bestimmung geben. Jene Verrückung der Chorposition [. . .] ist der erste Schritt zur *Vernichtung* des Chors, deren Phasen in Euripides, Agathon und der neueren Komödie mit erschreckender Schnelligkeit aufeinanderfolgen. *Die optimistische Dialektik treibt mit der Geißel ihrer Syllogismen die Musik aus der Tragödie*: d. h. sie zerstört das Wesen der Tragödie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbares Symbolisiren der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches interpretiren läßt.“ (Hervorh. von mir, B. N.).

⁴⁶ ebd., p. 96.

⁴⁷ ebd., p. 92.

⁴⁸ ebd., p. 96.

⁴⁹ GT 15, p. 100.

ist das etablierte und für Nietzsche ungenügende Wissenschaftssystem der positiven Wissenschaften, das an *den* Grenzen versagen muß, die er für nur metaphysisch bestimmbar hält.

4. Die tragische Erkenntnis

Nietzsche bestimmt das Tragische allgemein, abgelöst von der Tragödienform, als einen Kunstschaffungsprozeß aus einer bestimmten Bewußtseinshaltung:

„Das, was wir ‚tragisch‘ nennen, ist gerade jene apollinische Verdeutlichung des Dionysischen: wenn wir jene in einander gewobenen Empfindungen, die der Rausch des Dionysischen erzeugt, in eine Reihe von Bildern auseinanderlegen, so drückt diese Reihe von Bildern [. . .] das ‚Tragische‘ aus.“⁵⁰

Sowohl der Lyriker als auch die attische Tragödie mit dem zentralen Chor können Medium des Tragischen sein. Seine äußere Form gewinnt es als tragischer, dionysischer Mythos, der „von der dionysischen Erkenntnis in Gleichnissen redet.“ Das Bewußtsein von etwas *jenseits* oder *vor* dem principium individuationis, das Konsequenzen zeitigt für das menschliche Verhältnis zu Tod, Leid und Vergehen, kann man als den Kern des tragischen Bewußtseins, so wie es in der „GT“ entfaltet ist, erkennen. In Analogie zur Chorkonzeption beinhaltet es immer ein bejahendes, also angstloses Verhältnis zu Tod und Zerstörung:

„Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Uebersetzung der instinktiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes: der Held, die höchste Willenserscheinung, wird zu unserer Lust verneint, weil er doch nur Erscheinung ist, und das ewige Leben des Willens durch seine Vernichtung nicht berührt wird.“⁵¹

Im Unterschied dazu ist eine Erlösung im Schein der Kunst eine, die das Moment des Todes und Vergehens ausblendet und über die Grausamkeit deswegen hinwegtrösten kann, weil sie der „Ewigkeit der Erscheinung“ huldigt. „[. . .] hier siegt die Schönheit über das dem Leben inhärierende Leiden, der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur hinweggelogen.“⁵²

Auf den Untergang des tragischen Helden bezogen heißt dies, daß der Trost nicht aus dem Sieg der Gerechtigkeit in einem Schuld-Sühne-Kausalnexu erwächst, sondern aus dem Prinzip des Untergangs und der Neuschöpfung des Individuums:

⁵⁰ 7[128], KSA 7, p. 192.

⁵¹ GT 16, p. 108.

⁵² ebd., p. 108.

„Jedesmal unterliegt das Individuum: und trotzdem empfinden wir seine Vernichtung als einen Sieg. Für den tragischen Helden ist es nothwendig, an dem zu Grunde zu gehn, womit er siegen soll.“

Das Individuum braucht das Ureine,

„um sein letztes Lustziel zu erreichen: sodaß das Vergehen ebenso würdig und verehrenswerth erscheint als das Entstehen und das Entstandene im Vergehen die ihm als Individuum vorgesetzte Aufgabe zu lösen hat.“⁵³

Wenn Nietzsche den Inhalt der Tragödie im Bejahen von Werden und Vergehen als Ziel und Aufgabe des Individuums erkennt, so betont das letztlich den „philosophischen Kern“ der Tragödie. Diesen Kern behält er als eine feste Größe seiner Kunstkonzeption bei, wann immer die Rolle der Kunst bezogen wird auf eine ästhetische Fragestellung (Genese des Tragischen aus dem Dionysisch-Musikalischen) oder auf eine gesellschaftliche (die Trostfunktion des Tragischen und die tendenzielle Aufhebung der Individuation im gemeinschaftlich erlebten dionysischen Rausch). Die tragische Erkenntnis, deren Inhalt man nun näher bestimmen kann, läßt aber unmittelbar den Rückschluß auf die Betrachtung der lyrischen Sprache und ihrer Genese nicht zu, wenn sie auch folgerichtig der vorläufige Endpunkt dieser Betrachtung sein muß.⁵⁴ Eine *erkenntnistheoretische* Kritik der Sprache muß die *kunstphilosophische* Seite ergänzen; aus ihr wird eine Antwort auf die Eingangsfrage nach dem Lügen der Dichter möglich. Sie steht im Zusammenhang mit den Schwierigkeiten, die Nietzsches Erkenntniskritik jeglicher Sprachbenutzung attestiert.

5. Lüge als Metapher

Die Gültigkeit der „dionysischen“ Sprache basiert auf einer Konvention der am Tragödienfest Teilnehmenden, ihrem Konsensus über das Erfahrene und seinem Ausdruck in naturhafter Sprache „aus der Musik“. Der Konsensus

⁵³ 7[128], KSA 7, p. 192.

⁵⁴ Unter dem Titel „Gang“ findet sich in den Nachgelassenen Fragmenten eine stichwortartige Notiz, die die einzelnen Schritte, die zum Ausdruck des Tragischen in der Tragödie führen, zusammenstellt. Sie sei hier zitiert, um zu zeigen, daß dieser „Gang“ für uns als Weg der Sprache des Tragischen nachvollziehbar geworden ist.

„Einfluß der Musikwirkung auf die Bilderwelt.

Kraft, Mythen zu schaffen.

Der Chor hebt die ganze Tragödie auf den Kothurn.

Der sprechende Schauspieler ist zu erklären: Völlig andere Wirkung als unser Melodrama.

Er tritt auf als *apollinischer Rhapsode*.

Die zwei Kunststile treten sich gegenüber.

Es ist eine religiöse Manifestation des Gottes [Dionysos, B. N.]. Er ist nicht mit seinen verzückten Dienern zu verwechseln.“ (gemeint ist der Chor als Zuschauer). – 14[1], KSA 7, p. 375.

kann die Frage nach dem Bezug zwischen Welt und Sprache ausklammern, denn der Bezugspunkt „Sprache aus der Musik“ ist ja der Blick in die metaphysischen Schrecken des Ureinen und deren Bewältigung im apollinischen Bild und Schein. Ob die Sprache in ihrer formalen Begrenztheit dem Ausdruck des emotionalen Impulses gerecht werden kann, fragt Nietzsche noch nicht in der „GT“. Dort kritisiert er nur die rein abbildende, „sokratische“ Sprache des Epikers, die sich auf die Gültigkeit des in der Welt, in den Phänomenen Geschauten verläßt und sich nicht auf den dionysischen Hintergrund des Ureinen, also die existenzbedingten Leiden des Menschen schlechthin, beziehen will.

Im Aufsatz „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“⁵⁵ stellt er nun explizit die Frage nach dem Grund des Konventionscharakters der sprachlichen (Bilder und) Zeichen. „Sind sie vielleicht Erzeugnisse der Erkenntniss, des Wahrheitssinnes: decken sich die Bezeichnungen und die Dinge? Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten?“⁵⁶ Nietzsche bestreitet hier, daß es der Sprache überhaupt möglich sein kann, die Relation zum metaphysischen „Ding an sich“ auszudrücken. Er argumentiert *pragmatisch* vom Standpunkt des Sprachbenutzers, der „nur die Relation der Dinge zu den Menschen“ bezeichnet und „zu deren Ausdruck die kühnsten Metaphern zu Hülfe“ nimmt.⁵⁷ Den Weg von der *Emotion* über das *Bild* zum *Begriff*, den er in der „GT“ als den notwendigen Weg sprachlicher Äußerung entfaltet, beschreibt er hier kritisch, indem er die Sprünge von einem sinnlichen Material zum anderen als „metaphorische Sprache“ kennzeichnet.

„Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.“⁵⁸

Der Symbol- und Scheincharakter der Sprache in der Kunst wird in der „GT“ in bezug auf den Chor als *utopisches Moment* gehandhabt, in dem die Hoffnung auf eine gesellschaftlich wirksame Kunst liegt. Im „WL“-Aufsatz denunziert Nietzsche diesen Symbol- und Scheincharakter schlechthin als Reduktion der Unterschiede im Übersehen des Einzelnen zugunsten des Allgemeinen. Ein künstliches Anthropomorphisieren dessen, was in der Natur nicht auf den Menschen bezogen ist, wohnt jeglicher Sprachbenutzung inne.

Ein Wort steht so nicht

„für das einmalige ganz und gar individualisirte Urerlebniss, dem es sein Entstehen verdankt, [. . .] sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähn-

⁵⁵ KSA 1, pp. 878 ff.

⁵⁶ ebd., p. 878.

⁵⁷ ebd., p. 879. ⁵⁸ ebd., p. 879.

liche, d. h. streng genommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle [...]“ bezogene Situationen. „Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen.“⁵⁹

Die Unzulänglichkeiten bei der Begriffsbildung aber sind es erst, die eine Konventionalisierung der Sprache erlauben. Die Vielfalt, verschüttet und vergessen, ist der Untergrund, auf dem sich die menschliche Illusion der Wahrheit in der Sprache und Verständigung über das Bezeichnete aufbaut. Erst das Ununterschiedene, die übergangenen situative Vielfalt vollkommener individueller Erscheinungen und Phänomene läßt es zu, daß Begriffe gerinnen, die Vielfalt umfassen und damit auch zur Kategorienbildung (in wissenschaftlicher Weise) taugen. Diese ist aber ein weiterer Schritt weg von der Möglichkeit, „aus der Natur“ zu sprechen.

Auch der Ausdruck von Wahrheit in der Sprache wird deshalb bestritten. Da Begriffe die Kategorien in sich tragen, indem sie geronnene, vergessene individuelle Vielfalt sind, ist ihre Anwendung bei der Klassifizierung von wahrgenommener Realität ein *tautologischer* Prozeß: ein Phänomen erweist sich als wahr, weil es in eine Kategorie gesteckt, mit einem Begriff belegt werden kann. Die Kriterien der Wahrheit sind in den Begriffen bereits von den Menschen angelegt und werden durch den Akt der Benennung, der Klassifizierung ein weiteres Mal eingehalten. Die Selbstbestätigung eines so angelegten (tautologischen) Systems scheint ihm untauglich zur Wahrheitsfindung. Wahrheit,

„Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.“⁶⁰

Menschen einigen sich immer wieder auf sprachliche Konventionen und damit auf bestimmte selbstgesetzte Wahrheiten; für Nietzsche ist das eine notwendige Konsequenz ihrer gesellschaftlichen Existenz. Die Illusion der Wahrheit stiftet ein ganzes Geflecht von sprachlichen Beziehungen, die in ihrem unzureichenden Charakter aufgrund der (sprachlichen) Konvention nicht mehr durchschaut werden können. Die gesellschaftliche Existenz des Menschen hat auch die Wahrhaftigkeit konventionalisiert; nach ihr strebt der Mensch, unter ihrer Maxime drückt er sich aus. Dabei führt das Vergessen, das bereits den sprachlichen Begriffen innewohnt, dazu, daß das Lügen mit der Konvention unbewußt geschieht. Der Mensch „lügt also in der bezeichneten Weise unbe-

⁵⁹ ebd., p. 879f.

⁶⁰ ebd., p. 880f. (Hervorh. von mir, B. N.)

wusst und nach hundertjährigen Gewöhnungen – und kommt eben durch diese Unbewusstheit, eben durch dies Vergessen zum Gefühl der Wahrheit.“⁶¹

Jede Anschauung, jede neue Metapher, kann tendenziell durch Benutzung in verschiedenen Zusammenhängen und damit Konventionalisierung zum verhärteten Begriff erstarren, wenn sie auch im Augenblick ihres Entstehens Züge der Wahrheit im Sinne korrekter Situationsbezogenheit zeigt.

„Während jede Anschauungsmetapher individuell und ohne ihres Gleichen ist und deshalb allem Rubriciren immer zu entfliehen weiss, zeigt der grosse Bau der Begriffe die starre Regelmäßigkeit eines römischen Columbariums und athmet in der Logik jene Strenge und Kühle aus, die der Mathematik zu eigen ist.“⁶²

Und weiter heisst es:

„An dem Bau der Begriffe arbeitet ursprünglich, wie wir sahen, die Sprache, in späteren Zeiten die Wissenschaft. Wie die Biene zugleich an den Zellen baut und die Zellen mit Honig füllt, so arbeitet die Wissenschaft unaufhaltsam an jenem grossen Columbarium der Begriffe, der Begräbnisstätte der Anschauung, [. . .] und ist vor allem bemüht, jenes in's Ungeheure aufgethürmte Fachwerk zu füllen und die ganze empirische Welt d. h. die anthropomorphische Welt hineinzunordnen.“⁶³

Die Sprachkritik der als starr entlarvten Begriffe, die nicht fähig sind, den Anschauungen adäquaten Ausdruck zu verleihen, erweitert Nietzsche noch zur Wissenschaftskritik. Einmal begrifflich festgelegt, funktionieren wissenschaftliche Kategorien zur Wahrheitsfindung, indem sie Wahrheit als Selbsterfüllung eben jener Kategorien herstellen. Wahrheit in den positiven Wissenschaften ist also Schein, Ergebnis eines tautologischen Prozesses. Metaphern jedoch tragen, pointiert formuliert, die Markierung ihrer Genese, der Momentbezogenheit an sich, und behalten daher ihre situationsgebundene Aussagekraft bei. Wie der Wahrheitstrieb sich in die Enge der Begriffe leiten lässt, die ihm dann nur noch die Illusion der gesuchten Wahrheit überlassen, so kann das, was Nietzsche mit dem Metaphertrieb bezeichnet, das Moment der Spontaneität beibehalten.

Die apollinische Welt des Traums mit dem ihr eigenen Kausalnexus, der nicht den Gesetzen des logozentrischen Denkens unterworfen ist, durchbricht dessen festgelegtes Begriffssystem mithilfe der assoziativen Bebilderung. Der Mensch

„sucht sich ein neues Bereich seines Wirkens und ein anderes Flussbette und findet es im Mythos und überhaupt in der Kunst. Fortwährend verwirrt er

⁶¹ ebd., p. 881.

⁶² ebd., p. 882.

⁶³ ebd., p. 886.

die Rubriken und Zellen der Begriffe dadurch dass er neue Uebertragungen, Metaphern, Metonymien hinstellt, fortwährend zeigt er die Begierde, die vorhandene Welt des wachen Menschen so bunt unregelmäßig folgenlos unzusammenhängend, reizvoll und ewig neu zu gestalten, wie es die Welt des Traumes ist.“⁶⁴

Das sprachliche Verhalten des Menschen, das assoziativ verfäht, nähert sich der Vorstellungswelt und Verfahrensweise des Traumes.⁶⁵ Deshalb kann Nietzsche auch emphatisch für die griechische Vergangenheit formulieren:

„Der wache Tag eines mythisch erregten Volkes, etwa der älteren Griechen, ist durch das fortwährend wirkende Wunder, wie es der Mythos annimmt, in der That dem Traume ähnlicher als dem Tag des wissenschaftlich ernüchterten Denkers.“⁶⁶

Hier fällt die sprachliche Parallele „mythisch erregt“ zur Beschreibung der Tragödienfeier mit ihrer dionysisch erregten Masse auf; die Traumvision der apollinischen Vorstellung entspricht in diesem Zitat der gesamten kulturellen Aktivität der Griechen. Wie Nietzsches Modell der Tragödie über diese hinauswächst zu einer allgemeinen kulturkritischen Einschätzung seiner Epoche, so wird hier auch die Perspektive des metaphorischen Sprechens auf den My-

⁶⁴ ebd., p. 887.

⁶⁵ Gerold Ungeheuer beschäftigt sich in seinem Aufsatz „Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum“ (Nietzsche-Studien 12, 1983, pp. 134–213) ebenfalls mit der Rekonstruktion einer für die Sprache relevanten Theorie Nietzsches im Frühwerk und ihrer Anwendung auf die hermeneutische Interpretation späterer Werke. Es geht um Nietzsches Ansätze zu einer Theorie des *Traumes* (bes. a. a. O., pp. 168ff.). Ungeheuer erkennt bei seiner Analyse der physiologischen Seite des Traumes (vgl. ebd., p. 146) und des auf den Traum bezogenen Triebes (ebd., p. 149) eine logische Abfolge die hier für den „Metapherntrieb“ und die Erlösung in Bild und Begriff, also Formen des „Scheins“, geltend gemacht wird. Ungeheuer kommt zu dem Ergebnis, daß „Sprache und Traum eng verwandt“ sind und in Nietzsches Sprachtheorie „Bild“ durch „Traum“ substituiert werden kann. Die strukturelle Übereinstimmung zwischen der apollinischen Traumwelt und dem menschlichen Sprachverhalten, die sich an der scheinbar freien, bunten willkürlichen Assoziationsvielfalt festmacht, ist bereits im „WL“-Aufsatz ausgeführt. Jedoch zeigt eine genaue Lektüre der von Ungeheuer ebenfalls zitierten Schrift „Die dionysische Weltanschauung“ (vgl. ebd., p. 169, Anm. 57) gerade eine Verwandtschaft der Traumsphäre mit dem Rauschhaften. Aus diesem Grunde halte ich die generelle Substituierbarkeit von „Bild“ durch „Traum“ für anfechtbar: das *sprachliche* Bild, um das es in der Theorie der lyrischen Sprache in erster Linie geht, hängt deutlich von der Arbeit der apollinischen Verschleierung ab, aber der Traum ist in den frühen Schriften gelegentlich in einer undefinierten Stellung zwischen dionysischer und apollinischer Sphäre zu finden.

Des weiteren müßte man fragen, ob ein Nachvollzug der Traumpassagen Zarathustras (vgl. ebd., pp. 159–168) auf der Grundlage einer Traum-Theorie Nietzsches wirklich nur beim Erkennen einer „Mitteilungsnot“ im Text stehenbleiben darf. Vielmehr kann die Bedeutung des Traumes im „Za“ Aufschluß darüber geben, welche Formen der *Antizipation*, der vorbegrifflichen Erfahrung der unaussprechlichen Wiederkunftslehre für Zarathustra offenbleiben, und in welcher Weise die Traumbilder selbst einer Theorie der Sprache verpflichtet sind (vgl. dazu den 2. Teil dieses Aufsatzes).

⁶⁶ Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, KSA 1, p. 887.

thos und damit auf eine emphatisch verteidigte Kulturepoche des mythischen Denkens erweitert.

Das Spiel mit bildlichen Vorstellungen auf der metaphorischen Ebene ist für Nietzsche der Inbegriff der Betätigung des *freien Geistes*. Diese produziert automatisch die (ästhetische) Täuschung; sie ist Ergebnis und auch Anlaß jeglicher Ausdrucksaktivität. Der sprachliche metaphorische Ausdruck muß deshalb notwendig „Lüge im außermoralischen Sinne“ sein; ohne das Dazwischentreten anderer sinnlicher Materialien und ohne die Umsetzung der Emotion in diese käme sprachlicher Ausdruck nicht zustande.

Die *Metaphern* rücken hier ins Zentrum der Sprachbetrachtung Nietzsches. Obwohl sie dem Verdikt des „Lügens“ nicht entgehen können, erlauben sie der Intuition und Emotion, sich weniger entfremdet auszudrücken als durch Begriffe. Sie befreien die Sprache zu Spontaneität und *Spiel*, ein Ausnützen der Möglichkeiten regelhafter Sprache bis an ihre – irrationale – Grenze. Begriffe sind so

„dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, dass er jene Nothbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht, und dass er jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird.“⁶⁷

Mythos und Kunst sind Angebote, die – im tragischen Mythos der Erkenntnis zueinander in Beziehung gesetzt – Nietzsche einer Kultur macht, die sich in eine rationale, entfremdete Begriffssphäre und eine irrationale, träu-

⁶⁷ Ebd., p. 888. – Die emphatisch vertretene Notwendigkeit der Spracherneuerung, insbesondere durch die Metaphern, ist das Ergebnis der spezifischen Reflexion von Sprache und ihrer Genese aus der – wie auch immer bestimmten – Emotion; wenn Sprache ein bewußtseinsveränderndes, in der letzten Konsequenz also ideologiekritisches Element beigemessen wird. Die Formulierung: „das Fremdeste paarend und das Nächste trennend“ weist auf den Gebrauch der kühnen Metaphern hin. Zum Vergleich mit Nietzsches Ansicht sei hier eine Stelle aus Hölderlins „Grund zum Empedokles“ zitiert, der einen vergleichbaren Weg von der Empfindung zu Bild und Begriff bzw. Metapher zeichnet. Hölderlin pointiert seine Aussage aber noch in Richtung auf die notwendige Heterogenität des sprachlichen Bildes („Gleichnis“) und der sprachlichen Form gegenüber der ursprünglichen Empfindung („Innigkeit“). Die außermoralische Sprachlüge faßt Hölderlin ebenfalls auf als ein „Verleugnen“ des letzten Grundes der Sprache, der in ihrem Symbolcharakter begründet ist: „[. . .] aber wie dieses Bild der Innigkeit überall seinen letzten Grund in eben dem Grade mehr verleugnet und verleugnen muß, wie es überall mehr dem Symbol sich nähern muß, je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher es dem nefas der Innigkeit ist, je strenger und älter das Bild den Menschen und sein empfundenes Element unterscheiden muß, um die Empfindung in ihrer Grenze festzuhalten, umso weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen, es muß sie sowohl der Form als dem Stoffe nach verleugnen, der Stoff muß ein kühneres, fremderes Gleichnis und Beispiel von ihr sein, die Form muß mehr den Charakter der Entgegensetzung und Trennung tragen.“ (Hölderlin, Allgemeiner Grund zum Empedokles. In: Werke und Briefe, hrsg. von F. Beißner und J. Schmidt, 2 Bde., Frankfurt/M. 1969, pp. 571 ff.)

mend empfindende gespalten hat. Schein und „außermoralische Lüge“ in der Kunst bedeuten dabei für ihn gleichzeitig notwendiges Übel menschlichen Erkennens und Verhaltens wie auch eine Chance für neue Möglichkeiten und Sichtweisen. Der grundsätzlich metaphorische Charakter des Sprechens, wie er im „WL“-Aufsatz entfaltet wird, rückt den metaphorischen Ausdruck auch in seinen praktischen poetischen Zusammenhängen in den Mittelpunkt. „Lüge“ in der Sprache ist also Metapher im doppelten Sinne: jegliches metaphorische Sprechen birgt das notwendig „lügende“ nämlich sich über die Unzulänglichkeiten des Erkenntnisvermögens hinwegsetzende Verhalten in sich. „Lüge“ in diesem Sinne ist selbst schon wieder zur Metapher geworden, sonst könnte Nietzsche das Wort nicht „außermoralisch“ deuten und ihm damit eine gewandelte Bedeutung verleihen.

Zarathustras Antwort auf die Frage seines Jüngers nach den lügenden Dichtern kann man vorläufig so verstehen, daß Menschen metaphorisch sprechen müssen, weil ihnen, begründet durch die Grenzen menschlichen Erkenntnisvermögens, keine andere Wahl bleibt.

Auch wenn metaphorische Erkenntnis in der Emotion ihre Quelle erkenntlich macht, kann das zur Aufhebung des geschilderten Defizits nicht ausreichen. Die „Oberflächlichkeit“, die Zarathustra an den meisten Dichtern bemängelt, scheint aber zunächst ein Mangel an umgesetzter tragischer Erkenntnis zu sein. „Sie dachten nicht genug in die Tiefe: darum sank ihr Gefühl nicht bis zu den Gründen.“⁶⁸

Die „Inbrunst der Töne“, die Zarathustra fordert, kann nur eingelöst werden in einer neuen Form des Sprechens, einer neuen Metaphorik, die zwar die Sprache als Basis des Ausdrucks beibehält, aber immer an ihre Grenzen treibt und das nicht mehr sprachlich zu Bewältigende mit thematisiert. Die Grenze der Sprache wird sichtbar als *Schweigen*. Zarathustra verfällt häufig in Schweigen, wenn seine Versuche, Ausdruck zu finden und verstanden zu werden, scheitern. Die *Folie des Schweigens*, auf der sich der ganze „Za“-Text erhebt, ist nicht etwas, das die „Inbrunst der Töne“ ausschliesse, sondern gewissermaßen ihr Supplement.

III. Zarathustras dionysische Metaphorik

1. „Von der grossen Sehnsucht“

Der dithyrambische Stil als Ausdruck dionysisch-tragischen Bewußtseins, in dem ein emphatisch empfundener Inhalt in der Bildlichkeit der Sprache zum

⁶⁸ Za II, p. 165.

Ausdruck kommt, gilt Nietzsche nicht nur als Ziel dichterischen lyrischen Ausdrucks in der „GT“ und den Schriften um 1871, sondern kann für den „Za“-Text als Ziel aufrechterhalten werden:

„Mein Begriff ‚dionysisch‘ wurde hier höchste That; an ihr gemessen erscheint der ganze Rest von menschlichem Thun als arm und bedingt.“⁶⁹

Nietzsche betont an gleicher Stelle die „Rückkehr der Sprache zur Natur der Bildlichkeit“, die er umfassend geleistet haben will. Das metaphorische Material des Liedes „Von der grossen Sehnsucht“ weist auf einen Zustand Zarathustras und seiner Seele hin, der sowohl Aufschluß gibt über den Stand der Entwicklung der Wiederkunftslehre wie auf Zarathustras Fähigkeit, sich dem Ausdruck der bisher nicht artikulierbaren Lehre zu nähern.

Dieses Lied steht, im 3. Teil des „Za“, an einer entscheidenden Stelle des Gesamtverlaufs von „Zarathustras Untergang“, dem Prozeß seiner Auseinandersetzung mit der Wiederkunftslehre und seiner Rolle als ihr Lehrer. Die Vermittlung dieser Lehre war im 1. und 2. Teil des Textes gescheitert, weil Zarathustra den Gedanken noch nicht „ertragen gelernt“ hatte.

Dem Lied „Von der grossen Sehnsucht“ geht unmittelbar das Kapitel „Der Genesende“⁷⁰ voraus, in dem Zarathustra dem „abgründlichsten Gedanken“, also dem erschreckenden Aspekt der Wiederkunftslehre, durch seine Tiere konfrontiert wird. Er überwindet den Schock der Konfrontation und schreitet fort zur Artikulation seiner Lehre. Im „Sehnsuchts“-Lied „beschreibt er das Erreichte als Ergebnis eines Lehrgangs seiner eigenen Seele“.⁷¹ Dem entspricht auch die Form des Liedes; Zarathustra führt ein Selbstgespräch, das er zur Dialogform hin erweitert, indem er seine Seele als Partner anspricht.

Es fällt auf, daß Zarathustra den Entwicklungsprozeß seiner Seele auf den Punkt hin deutet, daß ihr Singen das Weinen ersetzen soll. Das Singen als dionysische Ausdrucksform ist dem rein beklagenden, trauernden Weinen überlegen. Das Singen der „GT“, das die Kulmination individueller Erfahrung und kollektiver dionysischer Erregung darstellt, wird hier auf die individuelle Seele bezogen und klammert so zunächst das Problem des Austauschs, der Vermittlung etwa der Lehre Zarathustras zwischen mehreren Individuen aus. Als Sin-

⁶⁹ EH, KSA 6, p. 343.

⁷⁰ Za, p. 270–77; Die Textstellen der Lieder sind im Manuskript indiziert mit Seiten- und Zeilenzahl.

⁷¹ A. Bennholdt-Thomsen: Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ als literarisches Phänomen. Frankfurt/M. 1974, p. 92. – Man kann den Text „Von der großen Sehnsucht“ als „Lied“ Zarathustras bezeichnen, weil es, ebenso wie die explizit „Lieder“ genannten Texte im „Za“, eine Situation der Selbstreflexion, also eine im erweiterten Sinne „monologische“ Situation beschreiben. Nietzsche selbst begründet den Zusammenhang der „Lieder“ genannten Texte mit den Selbstgesprächen und erweiterten Selbstgesprächen in „Ecce homo“, wo er den Begriff des Dithyrambus auf das Selbstgespräch anwendet.

gender kann Zarathustra an sich und seiner Seele diagnostizieren, daß ein Gefühlsüberschwang vorhanden ist, der zum musikalisch-bildlichen Ausdruck treibt – analog der Thesen der „GT“: „Oh meine Seele, überreich und schwer stehst du nun da, ein Weinstock mit schwellenden Eutern und gedrängten braunen Gold-Weintrauben: – – gedrängt und gedrückt von deinem Glücke, wartend vor Überflusse [. . .]“ (279; 15–19; Hervorh. von mir, B. N.). Zarathustra illustriert hier den Prozeß der Stiftung bildlichen Ausdrucks an seiner Seele im Bild des überreifen Weinstocks. Er macht damit gleichzeitig eine poetische wie meta-poetische Aussage, denn die gewählte Metaphorik verkörpert im Sinne der Nietzscheschen Sprachtheorie ja bereits einen „meta-phorischen“ Prozeß, den des Umschlags von der musikalisch-emotionalen auf die bildliche Seite der Sprache.

Was sind die Voraussetzungen für das Singen der Seele? Im ersten Abschnitt des Liedes stellt Zarathustra die Bedingungen dar, die in seiner eigenen Entwicklung als Lehrer der Wiederkunft bereits behandelt worden sind: die Seele lernte das Jasagen, das Bejahen aller Phänomene des Lebens, auch des Schreckens und Leidens („Winkel“, „Staub“, „Spinnen“, „Zwielicht“; 278; 5/6). Sie hat – in Zarathustras Auseinandersetzung mit der „kleinen Tugend“ (vgl. „Von der verkleinernden Tugend, Za III, 214 ff.) Tugend und Mittelmäßigkeit als menschliche Schwächen und damit Hindernisse auf dem Weg zum „Übermenschen“ kennengelernt, des „seines Selbst mächtigen, aus der Entfremdung in seine eigenste Möglichkeit hineingefundenen Menschen.“⁷² Wie Zarathustras Seele mit Stolz zu empfangen gelernt hat, so kann sie auch Schlechtes von sich weisen, also verachten. Das Verachten von einmal als unwichtig Erkanntem aber muß *liebend* geschehen, da es ja als Voraussetzung für Kommendes, zu Erschaffendes dienen soll und nicht durch Haß, dem traditionellen Begleiter des Verachtens, entwertet werden darf. Zarathustra sehnte sich im „Nachtlied“ nach Liebe, nach Harmonie und Austausch mit seiner Seele: „Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe“; (Za II, 136; 7/8). Sein Liebesvermögen erwächst erst aus der Haltung des selbstbewußt Nehmenden, nicht aus der des Schenkenden. Zarathustra als Lehrer muß aber zuerst *geben* und sehnt sich nach einem ausgeglichenen Verhältnis, in dem auch sein Geben auf das Verständnis liebend Nehmender stieße.

Die Unterredung mit der Seele im „Sehnsuchts“-Lied ist auch in Hinsicht auf das Liebesvermögen erfolgreich, da die Seele nun die Eigenschaften des liebenden Nehmens besitzt. Zarathustra bebildert sie deshalb so, daß ihre Offenheit, ihr vielseitiges rezeptives Vermögen beleuchtet werden. „„Azurne Glocke““, der Name, den er dem Himmel gab (vgl. z. B. „Vor Sonnen-Auf-

⁷² Bennholdt-Thomsen, a. a. O., p. 44.

gang“, Za III, 209; 7) und der für das Jasagen zu den Dingen steht, das die Seele nun gelernt hat,⁷³ illustriert den Aspekt der lebensbejahenden Lehre. „Nabelschnur der Zeit“ spielt an auf die Worte „Heute“ wie „Einst“ und „Jetzt“ des Liedanfangs; es enthält den Aspekt zeitlichen Verlaufs und seiner relativen Auflösung in der als Kreisbewegung gedachten Wiederkehr. Sie spielt sich sowohl im Unendlichen als auch im unendlich kleinen Moment ab und hebt sich gleichzeitig auf.

An dieser Stelle mag die vorläufige Andeutung der Nietzscheschen Philosophie als Geschichte des Lernens der Seele Zarathustras genügen, denn es sollen zur detaillierten Untersuchung der poetisch-philosophischen Verwendung der Metaphern jene Bilder betrachtet werden, die im zentralen Teil des „Sehnsuchts“-Liedes stehen.

Zarathustra beschreibt seine Seele in ihrer jetzigen Vollkommenheit als einen *Weinstock*: „Oh meine Seele, überreich und schwer stehst du nun da, ein Weinstock mit schwellenden Eutern und gedrängten braunen Gold-Weintrauben: –“ (Za III, 279; 15–17). Als Bild eines (Über-)Reifezustands leuchtet der reife Weinstock sofort ein, aber ein Zusammenhang mit der Seele ist zunächst nicht zu erkennen. Der weitere Gehalt des Bildes erschließt sich nur, wenn man den engen Kontext des Liedes verläßt und die Perspektive erweitert auf den Verlauf des „Za“-Texts als Weg Zarathustras zum Lehrer der Wiederkunft. Dann wird deutlich, daß es hier um das grundsätzliche Problem des Ausdrucks eines emphatisch empfundenen Inhaltes geht. Dieses Problem war als metaphorischer Prozeß gekennzeichnet worden, der sich einer bestimmten Bildlichkeit bedient. An dieser Stelle nun, an der Zarathustra selbst noch einmal das Ausdrucksproblem in bezug auf seine Seele thematisiert, wird gleichzeitig eine meta-poetische Seite des Themas deutlich. So wie Zarathustra im Gesamtverlauf des Textes den Umgang mit Lehre und Ausdruck lernen muß, so macht er hier innerhalb des Liedes am Beispiel seiner Seele eben jenen Prozeß des zu sich Kommenden, ausdrucksfähigen Gefühlsüberschusses klar.

Zarathustra ist, von Nietzsche selbst so interpretiert, ein *tragischer* Philosoph. Nietzsche apostrophiert *sich* als solcher sowohl in bezug auf die „GT“ als auch auf „Za“ in „Ecce homo“.⁷⁴

⁷³ Vgl. ebd., p. 177.

⁷⁴ EH, KSA 6, pp. 312 ff. „In diesem Sinne habe ich das Recht, mich selber als den ersten tragischen Philosophen zu verstehn“. – Sylvain de Bleeckere bearbeitet den Zusammenhang zwischen der „GT“ als formal noch nicht eingelöster tragischer Philosophie und der gelungenen Gestaltung des Tragischen in „Za“. Er argumentiert, daß nur der dithyrambische Stil des Textes die tragische Philosophie sowohl darstellt als auch durchführt. „Za“ ist „[...] das Buch von der tragischen Philosophie. Stilistisch führt er die Ausdruckskraft zu einem durchgehaltenen Höhepunkt, denn sein Stil ist dithyrambisch. Somit ist *Za* nicht nur das Buch von der tragischen Philosophie, sondern das Buch der tragischen Philosophie schlechthin.“ (De Bleeckere, „Also sprach Zarathustra“: Die Neugestaltung der „Geburt der Tragödie“. In:

Er entwickelt den Gedanken des tragischen Verständnisses der Welt und dessen Ausdruck im dithyrambischen Stil schlechthin immer mit dem Dionysosmythos. An dieser Stelle des Liedes, die eine Schlüsselstelle für die Bewegung der Seele hin zum tragischen Verständnis markiert, ist daher die Bebildung mit Motiven oder Emblemen dieses Mythos nicht nur plausibel, sondern notwendig und von weitreichender Erklärungskraft. Auf der bildlichen Ebene, auf der poetischen (Zarathustras Rede) wie auf der meta-poetischen (Entwicklung des dionysisch-tragischen Ausdrucks mit Hilfe des noch einmal dargestellten Prozesses der Erscheinung des Dionysischen) ist hier zusammengebunden, was in Nietzsches frühen Schriften und im „Za“-Text als tragisches Bewußtsein ausgeführt wird. Eugen Fink spricht von der Erscheinung des Dionysos im „Sehnsuchts“-Lied:

„Aber er ist kein Gott, der in einer [. . .] binnenweltlichen Gestalt *in* der Welt erscheint; er hat keine Epiphanie in einem festen Umriß; er ist der gestaltlose Gestaltende, ist das Spiel des Seins selbst. Und er ist der Herr der Rebe, ist Dionysos Bacchos, – er befreit den Weinstock von der Drängnis nach dem erlösenden Winzermesser [. . .]; er ist der Schnitt der Zeit selbst, die alles nimmt, was sie gebracht hat, – die schenkt und raubt, baut und zerstört, fügt und bricht. Dionysos ist das Schenkende und Raubende der ewigen Wiederholung.“⁷⁵

Daß Dionysos nicht auftritt als konkrete Epiphanie, entspricht u. E. genau den Prinzipien des Ausdrucks dionysischen Erlebens; das assoziativ-gefühlsmäßig bedingte Bild vermeidet gerade begriffliche Konkretion.⁷⁶ Insofern stellt Nietzsche hier in den Metaphern des Dionysischen quasi metapoetisch für Zarathustras Seele die *Bedingungen der Möglichkeit* ihres Ausdrucks dar, der als Voraussetzung die Vorgeschichte ihrer Lehre der emphatisch empfundenen Wiederkunft hat.

Was auf poetischer Ebene – nach den Ausführungen Harald Weinrichs zur Deutbarkeit metaphorischer Ausdrücke –⁷⁷ seine Gültigkeit erweist, wird auch von einer philosophischen Interpretation wie der Heideggers gestützt, der den Entwicklungszusammenhang zwischen Zarathustra und seiner Lehre des Wiederkunftsgedankens, in den seine Seele als Dialogpartner eingebettet

Nietzsche-Studien 8, 1979, p. 290.) Vgl. auch bes. p. 277, p. 288 des Aufsatzes zur Erläuterung von Nietzsches durchgeführter tragischer Philosophie in Za.

⁷⁵ Eugen Fink: Nietzsches Philosophie. Stuttgart 1973, p. 108.

⁷⁶ „Dionysos“ als feststehender Name in dem Zusammenhang der antiken Mythenwelt könnte in der Tat als Begriff verstanden werden, der in einem eindeutig erklärbaren semiotischen „System“ der antiken Götter seinen Platz hat.

⁷⁷ Besonders in: „Semantik der Metapher“, in: Folia Linguistica, Tomus I, (1967), p. 3–17. Vgl. auch die Diskussion der Theorie Weinrichs in: W. Menninghaus: Paul Celan, Magie der Form. Frankfurt/M. 1980, p. 133 ff.

ist, als dialektischen faßt; er spricht in diesem Sinne ebenfalls von der Notwendigkeit der Klärung des einzelnen Bildes im Kontext des gesamten Werks:

„Indes wäre es eine Mißdeutung des ‚Zarathustra‘, wollte man die Lehre des Wiederkunftsgedankens, wenn auch in der Gestalt von Gleichnissen, für sich als ‚Theorie‘ aus dem Werk herausziehen; denn die innerste Aufgabe dieses Werkes bleibt die Gestaltung des Lehrers und durch ihn hindurch die der Lehre. Doch zugleich gilt auch wieder: die Gestalt des Lehrers kann nur aus der Lehre begriffen werden, [. . .]“⁷⁸

Der Prozeß des tragisch-dionysischen Ausdrucks, so wie er Bestandteil der frühen Theorie Nietzsches ist, verpflichtet sich dort der Schopenhauerschen Terminologie als „Untergrund des Seins“ und „Ureines“. Im „Za“ ist dieser metaphysische Komplex ersetzt durch den Wiederkunftsgedanken und die damit in Zusammenhang stehende Lehre vom Übermenschen, von der Umwertung der Moral, etc. Der Wiederkunftsgedanke kann als Parallele zur Vorstellung des Ureinen in den frühen Schriften in *dem* Sinne verstanden werden, daß er eine ebensolche emotionale Tiefe und Schubkraft in bezug auf das Ausdrucksproblem besitzt.

Eine begriffliche Nennung der stufenweisen Entwicklung des Ausdrucksproblems im „Za“-Text findet nicht statt, denn sie würde den Prozeß des tragisch-dionysischen Sprechens kappen. (Zarathustra wählt für seine Seele bildliche Ausdrücke in Ermangelung besserer Möglichkeiten, denn er muß letztlich den sprachlichen Ausdruck um seiner Lehrerrolle Willen wählen).

Zarathustras Seele ist „gedrückt und gedrängt von [ihrem] Glücke, wartend vor Überflusse“ (279; 18/19), erfüllt also die Voraussetzungen emotionalen Überschwangs bei gleichzeitigem Ausdrucksdefizit. Zur gleichen Zeit sind in ihr „Zukunft und Vergangenes näher beisammen“ (279; 21/22) als irgend sonst. Das „berauschende Vorgefühl der ‚Wiederkehr‘, in der sich diese Ewigkeit erfüllt“⁷⁹ und das Masini an dieser Stelle der Seele attestiert, findet seinen ebenfalls vorläufigen Ausdruck durch ein Zusammenziehen der Zeitkategorien Vergangenheit und Zukunft im konzentrierten Punkt der Seele. In ihr lösen sich diese Kategorien durch ihre Nähe und Zueinanderbewegung tendenziell auf. Damit fliehen sie aber die begriffliche Benennbarkeit, die Zarathustra in eben diesem Satz noch anwendet. Er führt die beiden Komplexe Wiederkunftslehre und tragisch-dionysische Sprache in den Metaphern seiner Seele zusammen, wobei das Werden des letzteren die Probleme der Vermittlung des ersteren klären hilft. Daß die Seele zu diesem Zweck eine *liebende* sein muß, –

⁷⁸ Martin Heidegger: Nietzsche. 2 Bde. Pfullingen 1961. (2. Aufl.). Bd. 1, p. 287.

⁷⁹ Ferruccio Masini: „Rhythmisch-sprachliche ‚Bedeutungsfelder‘ in ‚Also sprach Zarathustra‘.“ In: Nietzsche-Studien 2, 1973, pp. 276–307. Zit. p. 290.

Fortführung des „Nachtlied“-Gedankens (s. o.) –, die, in Zarathustras neuer Definition des Lebens, eine Nehmende ist, befähigt die Seele erst, auch die tragische Lehre anzunehmen. Zarathustra führt seine Seele konsequent dem Singen als der adäquaten Ausdrucksform des dionysischen Zustandes zu. Seine Tiere hatten ihm im Kapitel „Der Genesende“ (270–277), das dem „Sehnsuchts“-Lied unmittelbar vorausgeht, selbst das Singen nahegelegt. „Singe und brause über, oh Zarathustra, heile mit neuen Liedern deine Seele: dass du dein grosses Schicksal tragest, das noch keines Menschen Schicksal war!“ (275; 25–27) Nach der Genesung⁸⁰ ist es ihm nun möglich, seiner Seele eben diesen Weg zu weisen. Auch hier tauchen wieder die Embleme des Dionysos auf:

„– bis über stille sehnsüchtige Meere der Nachen schwebt, das güldene Wunder, um dessen Gold alle guten schlimmen wunderlichen Dinge hüpfen: – [. . .] – hin zu dem güldenen Wunder, dem freiwilligen Nachen und zu seinem Herrn: das aber ist der Winzer, der mit diamantennem Winzermesser wartet, – – dein großer Löser, oh meine Seele, der Namenlose – – dem zukünftige Gesänge erst Namen finden! Und wahrlich, schon duftet dein Athem nach zukünftigen Gesängen, –“ (280; 17–19 und 23–28)

Die Gedankenstriche als Aussparung dessen, was Zarathustra noch nicht benennen will oder kann, weisen auf einen Gegenstand, den seine Seele erst in ihren zukünftigen Gesängen konkretisieren darf. Zarathustras Rede stockt; es ist ihm keine zusammenhängende Artikulation möglich. Stattdessen suggeriert die Bildlichkeit der Textstelle die Anwesenheit des Dionysos, der dem noch nicht zur Artikulation gereiften Zustand des Propheten entspricht. Insofern harmonisiert die unausgesprochene Präsenz des Gottes mit der Funktion des dionysischen Prinzips als vorsprachlichem Bereich und Bilderquell (vgl. Teil I des Aufs.).⁸¹ Durch die stockende, von Aussparungen durchsetzte Rede kommt Kommunikation der Lehre hier noch nicht zustande; Zarathustra gleicht dem Lyriker, der „nichts mitzuteilen hat . . .“⁸² Die quasi-monologische Unterredung mit der Seele ist so ein Schweigen nach außen hin; Zarathustras Wille zu singen bezieht sich nur auf die Seele und ist damit nach innen gekehrt. Die Gedankenstriche, die den „Namenlosen“ evozieren, beinhalten ein Prinzip des „schweigenden Sagens“, das Heidegger folgendermaßen skizziert:

⁸⁰ Vgl. hierzu Bennholdt-Thomsen, a. a. O., p. 126. pp. 172–176.

⁸¹ Die Delphine sind dem Mythos nach Piraten, die Dionysos überfallen wollten und die er deshalb verwandelt hat. („alle guten schlimmen wunderlichen Dinge“; „was leichte wunderliche Füße hat, dass es auf veilchenblauen Pfaden laufen kann.“ – Za, 280, 18–22.) – Diesen Mythos illustriert die Schale des Exekias, die sich im Antikenmuseum in München befindet. Vgl. Bennholdt-Thomsen, a. a. O., p. 125.

⁸² Vgl. Teil I dieser Arbeit.

„Das höchste denkerische Sagen besteht darin, im Sagen das eigentlich zu Sagende nicht einfach zu verschweigen, sondern es so zu sagen, daß es im Nichtsagen genannt wird: das Sagen des Denkens ist ein Erschweigen.“⁸³

Im Unterschied zu Heidegger kann man aber bei Nietzsche die Quelle lyrischer Sprache nicht im Schweigen, sondern im dionysischen, *musikalisch* faßbaren Bereich sehen. Die Sprache mag dann ihrerseits zum Schweigen tendieren. Zarathustra wählt eine Sprache, die als monologisches Verhalten ihre eigene Negation immer mit thematisiert. Nur in der singenden Seele kann Zarathustra die Negation abschütteln.⁸⁴ Dennoch ist er genötigt, auf das Medium Sprache zurückzugreifen; sie erlaubt ihm das Eingrenzen des von ihm Angezielten. Sie strebt ja die Vermittlung ohne den ausschließlich logisch-rationalen Diskurs an. Eine adäquate Ausdrucksform der tragischen Philosophie, wie sie Nietzsche idealtypisch bei den Mitgliedern des Chores annimmt, wäre der einzige Zugang zu dieser größten, schwierigsten Lehre der Wiederkunft. Die Möglichkeiten einer solchen Vermittlung aber sind historisch und kulturell überholt und auch durch den Sprachschatz Nietzsches, seiner „bildhaften ‚analogen‘ Aussage“ nicht mehr herzustellen.⁸⁵

Im „Sehnsuchts“-Lied eröffnet Zarathustra seiner Seele zukünftige Möglichkeiten, die im Licht ihres Gesangs einen Umgang mit der tragischen Philosophie der Wiederkunftslehre andeuten. „– schon glühst du und träumst, schon trinkst du durstig an allen tiefen klingenden Trost-Brunnen, schon ruht deine Schwermuth in der Seligkeit zukünftiger Gesänge! – –“ (280; 29–31) Trost und Überwindung der Schwermut werden Aspekte der neuen Lehre sein, der Einklang von Geben und Nehmen, die Möglichkeit, Gegensätze zu ertragen und zu überwinden, wie es die Synästhesie des nach zukünftigen Gesängen duftenden Atems andeutet.

Wegen dieses Vorstadiums, in dem sich Zarathustras Lehre immer befindet, bezeichnet Pautrat die Wiederkunftslehre für den gesamten „Za“-Text als „trou textuel“, als Aussparung des Textes. Sie ist „[. . .] d’une part un énoncé faux, d’autre part pas d’énoncé du tout.“⁸⁶ In seiner Arbeit „Versions du soleil“ attestiert er der zentralen Lehre Zarathustras folgende Eigenschaften: L’éternel retour, [. . .] doit être une pensée du point fixe, de sa nécessité absolue, et de son peu de réalité.“⁸⁷ Den Gedanken, daß dieser Lehre „Realität“ fehlte, radikalisiert Pautrat in seinem späteren Aufsatz „Nietzsche médusé“ und gelangt dennoch dabei zu einer präzisierten Fassung. Die Wiederkunfts-

⁸³ Heidegger, a. a. O., p. 471.

⁸⁴ Vgl. Bennholdt-Thomsen, a. a. O., p. 190.

⁸⁵ Clemens Heselhaus: „Friedrich Nietzsche: Die Dionysos-Dithyramben.“ In: Deutsche Lyrik der Moderne, Düsseldorf 1962 (2. Aufl.), p. 27.

⁸⁶ Bernard Pautrat: „Nietzsche médusé.“ In: Nietzsche aujourd’hui, Bd. 1, p. 18.

⁸⁷ Ders.: Versions du soleil. Figures et système de Nietzsche. Paris 1971. p. 355.

lehre, „hypothèse cyclique“, findet in ihrer metaphysischen Fassung „Za“ eine facettenreiche Darstellung, die alle ihre potentiellen Möglichkeiten andeuten kann.

„Par ce que le temps n'est pas linéaire, ne comporte ni avant ni après: si tout revient éternellement, tout le futur est déjà un passé, nécessairement, et le présent est aussi bien et à la fois un passé et un futur.“⁸⁸

Diese Interpretation des Wiederkunftsgedankens betrifft Metaphern, die eine situative, zeitbezogene Identität im Punktuellen das Ende des Prozessualen, zu benennen scheinen. Die Negation des Augenblicks, die ebenfalls Bestandteil der Wiederkunftslehre ist, das prozessuale „Rad des Seins“, das Pautrat selbst immer wieder hervorhebt, finden aber ihre Andeutungen in den zukunftsweisenden Aussagen Zarathustras über seine Seele, die singen und ihrer Schwermut ledig sein wird. Jeder Erscheinung, jedem Moment wohnt also auch eine (unerkennbare) Differenz inne, die die Entwicklung des Zukünftigen möglich macht.⁸⁹ Insofern trifft eine Charakteristik des Wiederkunftsgedankens als Identitätsgedanke nur bedingt zu.⁹⁰ Der innere Widerspruch der Lehre, die sowohl notwendig als auch letzten Endes nicht ausdrückbar ist, durchzieht den ganzen, deshalb für Pautrat teilweise absurden Text „Za“. Um ihn jedoch nicht ausschließlich als absurdes Werk zu charakterisieren und ihn mit der Feststellung eines inneren Widerspruchs beiseite zu schieben, führt Pautrat zwei Begriffe ein, die es erlauben, den Sinn des Textes weiter zu verfolgen, selbst im Bewußtsein seiner absurden Züge. Er spricht von einer „instance intra-textuelle“, die in der Auseinandersetzung Zarathustras mit dem Wiederkunftsgedanken, also der „Fabel“ des Textes besteht. Als zweite Instanz nennt er die „instance extérieure“, die in der Auseinandersetzung zwischen „Nietzsche et la grande pensée“ liegt.⁹¹ Diese beiden „instances dissymétriques“

⁸⁸ Ders.: Nietzsche médusé. a. a. O., p. 16.

⁸⁹ Pautrat liest den Text Nietzsches an dieser Stelle, wie häufig, „hegelianisch“, indem er aus der Negativität heraus eine Dialektik im Denken Nietzsches konstatiert. Als Denkprozeß Nietzsches hat das sicher seine Berechtigung; man denke an das Verhältnis des Neinsagens als Voraussetzung des Jasagens in der Entwicklung der Lehre Zarathustras, – wenn auch nicht vergessen werden darf, daß sich Nietzsches Sprache gegen Hegels begrifflich-rationales System wendet.

⁹⁰ Ebd., p. 19. – Diese Aussage Pautrats kritisiert gleichzeitig implizit Heideggers ontologische Interpretation der Wiederkunftslehre. Heidegger betont zwar in seinem Zusammenhang das „Erschweigen“, doch Pautrat führt die sich der Darstellung und damit auch dem Vorhandensein selbst verweigernde Lehre weiter zur Feststellung eines absurden „trou textuel“, eines absurden Textes. Da die Wiederkunftslehre niemals ganz explizit wird, trägt sie für Pautrat Züge eines Fetischs. Immer nur in Teilaspekten bzw. durch Stellvertreter vorhanden, die in den Metaphern zu sehen sind, verweigert sie sich letztlich der Sprache: „Car l'éternel retour fait devant l'énonciation et se refuse à la parole, on, s'il y abandonne, c'est pour s'effacer aussitôt en thèse anthologique.“

⁹¹ ebd., p. 21.

überwachen sich gegenseitig, indem sie im *Leser* die Frage evozieren, „was Nietzsche sagen wollte“, also die traditionelle hermeneutische Frage an einen Text.

Die Beziehung der Seele Zarathustras zum „großen Löser“ Dionysos, die Zarathustra selbst beschreibt als das Resultat des Lernprozesses von Geben und Nehmen, muß ein emotionales Verhältnis sein. Daß Nietzsche in der Tat das Verhältnis der Seele zur Erscheinung des Dionysos so konzipiert hat, wird unterstützt durch die Tatsache, daß er noch in der Reinschrift dem „Sehnsuchts“-Lied den Titel „Ariadne“ gibt.⁹² Die Seele wartet auf Erlösung durch Dionysos wie die von Theseus verlassene Ariadne. Ein nachgelassenes Fragment vom Sommer 1883 illustriert ebenfalls das Verhältnis: „Dionysos auf einem Tiger: der Schädel einer Ziege: ein Panther. Ariadne träumend: ‚Vom Helden verlassen träume ich den Über-Helden.‘ Dionysos ganz zu verschweigen!“⁹³ Diese Stelle wiederum taucht verarbeitet im Kapitel „Von den Erhabenen“ auf; diesmal ersetzt die ‚Seele‘ „Ariadne“: „Diess nämlich ist das Geheimnis der Seele: erst, wenn sie der Held verlassen hat, naht ihr, im Traume, – der Über-Held.“ (Za II, 152; 26–27) Der dritte Abschnitt des Liedes „Die sieben Siegel“ trägt in der Reinschrift Nietzsches noch den Titel „Dionysos“ und müßte demnach ein Pendant bzw. einen inhaltlichen Anschluß an das Seele-Ariadne-Motiv des „Sehnsuchts“-Liedes bilden. Der Abschnitt thematisiert den Aspekt des Schöpferischen, der Urgestaltung auf der Basis des Vorhandenen, nachdem der Prozeß des Ja- und Neinsagens durchlaufen ist. („zitternd von schöpferischen neuen Worten und Götter-Würfen: –“ 289; 1/2) Dieser Prozeß war auch der Zarathustras und seiner Seele. In der Tat findet sich im gesamten Lied die Darstellung einer gesteigerten Form der Sehnsucht, nämlich des ‚Brünstigseins‘, „nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft“. (289; 4/5) Das Geständnis der Liebe zur Ewigkeit, das den Refrain aller sieben Abschnitte des „Sieben-Siegel-Liedes“ bildet, kann also, der Titulierung der Reinschrift folgend, auch als Geständnis des Dionysos gelesen werden. Ariadne sehnt sich nach Erlösung im Schein, nach Ausdruck, und die Erscheinung des Dionysos in seinen Emblemen nimmt die Möglichkeit der Erlösung bereits vorweg. Der Gott selbst aber, der zu erscheinen vermag, der als Prinzip den Weg zum bildlich-sprachlichen Ausdruck verkörpert, ist getrieben von einem Movens, einer Sehnsucht, die ihn wiederum in Zusammenhang bringt mit Ariadnes Träumen: es ist die Sehnsucht nach der Ewigkeit, nach (einem Aspekt) der Wiederkunft. Nur indem er selbst diese Sehnsucht teilt, kann er auch zum liebenden, nehmenden „Löser“ der Seele/Ariadne werden.

⁹² Vgl. Kommentar zu Bd. 4 der KSA, KSA 14, p. 324.

⁹³ 13[1] KSA 10, p. 433.

Die Voraussetzung des Verständnisses hat sich gegenüber der frühen Theorie Nietzsches gewandelt vom gemeinsam geteilten Erschauern im Ureinen zur Entwicklung eines Bewußtseins von der tragischen Philosophie der Wiederkunft. Damit ist an dieser Stelle des „Za“ der entscheidende Punkt markiert, an dem eine Verknüpfung der Bildlichkeit des Textes mit den Theoremen der frühen Sprachtheorie die Struktur der Bilder des „Za“ erhellt.

Zarathustra endet das „Sehnsuchts“-Lied mit der Aufforderung an seine Seele zu singen. Er gesteht dabei ein, daß das alles ist, was er ihr zu geben vermag. Die Seele ist zum Partner Zarathustras gereift, der Verständnis für seine Rolle als Lehrer der Wiederkunft aufbringt. Darüber hinaus erhält sie eine Konkretion durch ihre Annäherung an das dionysische Prinzip, an die Epiphanie des Gottes (s. o.). Mit dieser Epiphanie verbindet sich das gesamte Ausdrucksproblem des „Za“-Textes. Die Aufforderung an die Seele zu singen ist Kulminationspunkt einer sich durch den gesamten Text langsam vollziehenden Entwicklung. Diese Entwicklung betrifft sowohl Zarathustra als auch seine Seele als getrennte Instanzen, die aber mehr und mehr zu einer Identität gelangen. Dem Prinzip der Negation der Identität (wie der des Augenblicks) folgend wird die Seele zu einem artifiziellen „Du“ erhoben und im Verlauf des Gebens und Nehmens wieder in Zarathustras „Ich“ überführt. Zarathustra ist am Ende an seine Seele „leer geworden“ (280; 33). Der Austausch hat sich dahingehend vollzogen, daß er nunmehr wieder von seiner belehrten Seele nehmen kann.

2. Dionysos im Kapitel „Mittags“

Im 4. Teil des „Za“ tauchen erneut Bilder auf, die um den Komplex Dionysos—Weinstock kreisen. Der Text „Mittags“ (342—45) ist ebenfalls zur Kategorie der erweiterten Selbstgespräche zu rechnen. Es stellt sich die Frage, inwiefern sich in diesem Kapitel die Situation Zarathustras und seiner Seele weiterentwickelt und ob es nach der Forderung des Singens an die Seele einen noch befriedigenderen Umgang mit dem dionysischen Prinzip gibt, als den bereits skizzierten.

Zarathustras Rastplatz zur Mittagsstunde trägt wieder die bekannten Insignien des Dionysos, nämlich den „Weinstock, [. . .] von dem hiengen gelbe Trauben in Fülle dem Wandernden entgegen.“ (342; 8—10) Zarathustra verfällt neben dem Weinstock in einen halbawachen Traumzustand, der im Zusammenhang mit dem mythisch erregten Alltag der Griechen als Idealzustand beschrieben wurde (vgl. oben). Ihm ist eine metaphorische Sprache adäquat. An diesem Ort seiner Entwicklung erlebt Zarathustra zum ersten Mal einen Zustand der befriedigenden Selbstreflexion und -erkenntnis, der ihm das Wort

„Vollkommenheit“ nahelegt („Ward nicht die Welt eben vollkommen?“ 344; 26). Er erlebt die Doppelheit von Wachen und Träumen im emphatischen Augenblick; dabei sind ihm Herz und Seele keine fremden, äußeren Instanzen mehr. Zarathustras momentanes Glücksempfinden bedarf keiner äußeren Stimulans: die Situation kennt keinen defizitären Charakter; selbst Singen wäre ihr nicht adäquat. Wieder wird hier Dionysos nicht namentlich erwähnt, nur von einem huschenden „Es“ ist die Rede. (vgl. 343; 32–34) Schweigen und Lachen, Schlaf und Wachen, Singen und Stille, Augenblick und Vergangenheit sind gleichzeitig in diesem Moment aufgehoben, ohne daß die Widersprüche dieser Aspekte herausgestellt werden müßten: der Wachtraum Zarathustras darf spezielle nicht-logische Züge tragen.

Der hier geschilderte Zustand Zarathustras erinnert an die berühmte Inspirationsstelle in „Ecce homo“:

„[...] ein vollkommnes Ausser-sich-sein mit dem distinktesten Bewusstsein einer Unzahl feiner Schauer und Überrieselungen bis in die Fusszehen; eine Glückstiefe, in der das Schmerzliche und Düstere nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, sondern als eine nothwendige Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses; [...] Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichniss ist, Alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck.“⁹⁴

Die situative innere Notwendigkeit des Ausdrucks Zarathustras wird im Text von „Mittags“ expliziert ebenso wie ihr Gegenteil, das Schweigen. Die Skizzierung des Zusammenlaufens einer bestimmten Empfindung des Glücks, der Zeit und „gleichzeitigen“ Zeitlosigkeit des Augenblicks und dessen Auflösung, also des vollkommenen Moments und dessen Negation, soll zeigen, wie Nietzsche in Zarathustras Sprache konkret einlöst, was er in der zitierten Inspirationsstelle als mögliche Vereinbarkeit des Gegensätzlichen beschreibt. In diesem Verfahren wird ein Negationsprinzip deutlich, das im Verlauf des „Za“ bereits als Prozeß des Ja- und Neinsagens auftaucht, und das Pautrat als einen Grundzug des gesamten Textverfahrens des „Za“ interpretiert:

„En tant que la question de la négation, du rapport de l'identité et de la différence, du travail du négatif, du renversement, est insistante dans la métaphorique du cercle, de l'anneau, du serpent et de la roue, le texte de Nietzsche règle, dans sa textualité particulière, avec ses moyens propres, la question de la dialectique philosophique.“⁹⁵

Nietzsche zeigt eine dialektische Denkweise und Entwicklung, ohne sich auf die Diskussion der Dialektik in der philosophischen Terminologie einzulassen.

⁹⁴ EH, KSA 6, p. 339f. (Hervorh. von mir, B. N.).

⁹⁵ Pautrat: Versions du soleil, a. a. O., p. 20.

In gewissem Sinne hebt er damit gleichzeitig ein als gültig etabliertes Verständnis dialektischen Denkens auf.

Die Identität des Augenblicks und deren Negation, das Fortschreiten zum Prozeß, wird hier zur notwendigen Voraussetzung für die Thematisierung der Wiederkunftslehre, die unter anderem auch den Gegensatz von Ewigkeit und Augenblick aufhebt und die Aufhebung zum Ausgangspunkt ihrer Entfaltung macht. Dabei haben die Metaphern die Funktion, durch ihre Bildwelt den durch die Zarathustra-Fabel etablierten Kontext zu bewahren und Zarathustra nicht in eine ‚logozentrische‘, begriffliche Diskussion solcher Philosopheme abgleiten zu lassen, die die Metaphern auch und unter anderem ‚bebildern‘, mit denen ihre Aussage aber nicht erschöpft ist:

„[. . .] autrement dit, l’annulation ‚dialectique‘ de la dialectique philosophique est ici décrite par le recours à la fiction métaphorique qui supprime le discours du logos en le détruisant“⁹⁶

Nicht nur in den Metaphern, sondern auch den Punkten, an denen Zarathustras Artikulationsfähigkeit zusammenbricht, manifestiert sich sein Augenblickserlebnis, und zwar als *Schweigen*: „Still – – (und hier dehnte sich Zarathustra und fühlte, dass er schlafe“) (344; 16/17). Für das „Mittags“-Erlebnis gilt, daß es in seiner *umfassenden* Bedeutung *nicht* kommunikabel ist. Da der Akt des Bezeichnens bereits Distanzierung und Metaphorisierung bzw. Kategorisierung auslöst, gilt nur im Schweigen das Erfahrene als vollkommen vorhanden. Damit wird aber „Erfahrung“ unmöglich; der solipsistische Akt nur bleibt bestehen. Pautrat analysiert dieses Schweigen Zarathustras in zweifacher Hinsicht: einmal ist das wortlose Einssein mit der Welt gedanklich nicht nachvollziehbar, und weiterhin würde es in produktionsästhetischer Sicht als absolute Stille Nietzsches Schreiben ad absurdum führen.

„[. . .] le ‚grand midi‘ de Zarathoustra reste, pour nous, le hors-texte de ce texte, sa part indescriptible et sans doute incommunicable. Et cependant, on l’a vu, tout s’ordonne autour de ce ‚trou‘ du récit: il peut à juste titre passer pour le ‚sujet‘ du texte, en tout cas pour sa ‚cause‘.“⁹⁷

Ebenso wie die Inspiration Zarathustras Parallelen zu Nietzsches Beschreibung seiner eigenen Situation aufweist, enthält der Text in seiner Entwicklung auf das Schweigen hin in nuce die Problematik Nietzsches im Umgang mit der neuen Sprache, die er in „Za“ einlösen will. Der punktuelle Stillstand jeglicher Entwicklung entspricht der Überflüssigkeit jeglichen Ausdrucks. Zarathustra überwindet den Stillstand, indem er sich zum Wachwer-

⁹⁶ ebd., p. 21.

⁹⁷ Kremer-Marietti: „La vertu de la parole – le bétiaire poétique – la triple identification: Nietzsche, Zarathoustra, Dionysos.“ In: La Revue des Lettres Modernes IV, 1957, p. 195.

den zwingt. Was eben noch ungetrübtes Einssein mit sich und der Welt war, hat jetzt die Kraft der Negation an sich erfahren und erscheint wieder mit der Anspielung auf seine erschreckenden Eigenschaften („heiterer schauerlicher Mittags-Abgrund“; 345; 5/6). Es gibt also keine Überwindung des „trou textuel“, aber eine Vielzahl neuer bildlicher Konstellationen.⁹⁸

Es ist versucht worden, Kriterien musikalisch-dionysischen Sprechens bis in die lautliche Gestaltung des „Za“ zu verfolgen. Die rhythmische Kadenz des „Homoioteleuton“ in dem Satz „einen alten braunen Tropfen goldenen Glücks“, wie auch eine allgemeine Tendenz einer „tonalen Sprache“, die in der Vokalfolge *das* realisiert, was auch in der Wiederholung bestimmter Bilder und Metaphern auftaucht, erscheint dann als eine Art „mimetisches Sprachverhalten“: Rhythmus und Vokalfarbe als Mimesis des Heranreifens der Lehre Zarathustras.⁹⁹

Wenn auch sicherlich musikalische Stilmittel in vielfältiger Weise in der Sprache Nietzsches ihre Anwendung finden, so liegt doch in dieser lautlichen Konkretion nicht die Einlösung dessen, was Nietzsche mit dem musikalischen Hintergrund der Sprache, auch in der „GT“, meint. Es geht ihm nicht um formale Analogien zwischen beiden Medien, sondern um die Frage, wie die Sphäre des Dionysischen mit seinen Qualitäten *inhaltlich* überführt werden kann in eine (neue) Sprache. In den Metaphern wie z. B. der Anthropomorphisierung der Seele Zarathustras als Weinstock liegt eine dialektisch-analytische Verbindung vor, in der die Sprache im Rahmen ihrer Bildlichkeit die musikalische Seite umsetzt. Der gedankliche Anteil der Vorstellung des Lyrikers ist im Bild aufgehoben insofern, als er die analytische Verbindung der beiden Seiten (Seele und Weinstock) rekonstruiert. Ein solches Verfahren findet man auch in den Metaphern des weinumwachsenen Baumes, des schlafenden Mittags, des braunen Tropfens des Glücks-Weines, etc. Die Ungleichwertigkeit der in den Metaphern verknüpften Worte verleiht den Metaphern Spannung, die aus der Konterdetermination im Weinrichschen Sinne rührt. Zarathustra selbst charakterisiert den metaphorischen Prozeß dieser Art und die immanente Spannung, die im *Schein* nur überbrückt werden kann, in der „Genesung“: „Zwischen dem Ähnlichsten gerade lügt der Schein am schönsten; denn die kleinste

⁹⁸ Den Prozeß der stets gewandelten, in neuer Bildlichkeit gestalteten Annäherung beschreibt Angèle Kremer-Marietti, ebd.: „La parole, quand elle n'est plus seulement le mot-geste, dénué de toute symbolique, devient . . . pouvoir de transmutation, et ensuite simple souvenir du noyau essentiel.“

Insofern der essentielle Kern hier der Lehre Zarathustras gleichgesetzt werden kann, gibt es Parallelen zwischen dem, was Pautrat als textliche Lücke („trou“) radikalisiert ausdrückt, und Kremer-Mariettis Begriff der bloßen Erinnerung („simple souvenir“).

⁹⁹ Masini, a. a. O., p. 276–307.

Kluft ist am schwersten zu überbrücken.“ (272; 18/19)¹⁰⁰ Es geht Nietzsche also in seinen Metaphern um eine Annäherung an das Unsagbare mit Hilfe des *Scheins*.¹⁰¹ In diesem Sinne folgt er der schrittweisen Entwicklung seiner Theorie der lyrischen Sprache. Seine poetische Verfahrensweise kann man deshalb *nicht* als mimetische bezeichnen (s. o.). Das widerspräche Nietzsches sprachlichen Intentionen und würde gerade die von Nietzsche zurückgewiesene Rolle der Sprache als eine Annäherung an „Wahrheit“, nicht aber die neuen Erfahrungsqualitäten betonen, die er in der Sprache aufgehoben wissen will. In seiner Deutung der Zeitproblematik und Artikulation der Wiederkunft in den Metaphern sieht Masini denn auch eine „theoretische Absicht“ Nietzsches, die sich eine „metaphysische Grammatik und Syntax schafft“.¹⁰² Er erkennt da-

¹⁰⁰ Diese Aussage deckt sich mit Weinrichs semantischer Analyse der *kühnen Metapher*, vgl. Weinrich: „Semantik der kühnen Metapher“, DVJS für Literaturwiss., 37 (1963), pp. 325–344. – Weinrich attestiert denjenigen Metaphern größte Spannung und komplexeste Semantik, die eng beieinanderliegende Bereiche verbinden, z. B. Paul Celans „schwarze Milch der Frühe“.

¹⁰¹ Karl-Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit*. Frankfurt/M. 1981, hat die Augenblicksbezogenheit, die er generell mit dem Terminus „Plötzlichkeit“ belegt und die für ihn ein strukturelles (Erkennungs-)Merkmal der literarischen Moderne schlechthin darstellt, am Werk Nietzsches untersucht auf diejenigen Aspekte hin, die den Augenblick als Genese einer „moralfreien“, rein „ästhetisch-rhetorischen“ Kunst kennzeichnen. (Vgl. ebd., p. 117, p. 120) „Plötzlichkeit“ stellt nämlich jene punktuelle Qualität her, in der sowohl das ‚Neue‘, das ganz ‚Andere‘ der kulturellen Alternative rein statuarisch gedacht wird, als dabei auch von einem notwendig gedachten *zeitlichen Verlauf* abgesehen werden kann.“

Nach Bohrer steht dabei die Scheinhaftigkeit in Nietzsches Kunstkonzeption immer im Vordergrund; die Dignität, die sie in seiner ästhetischen Theorie gewinnt, erwirbt sie sogar um den Preis des Verlusts „historischer Kategorien“. (ebd., p. 126) Durch das Wiedergewinnen der Erlösung von den dionysischen, den Schreckens-Sphären im *Scheine* eröffnet Nietzsche auch ein Wiedergewinnen der Sphäre des Naturschönen für die Kunst, die Hegels Ästhetik aus ihr verdrängt hatte. (ebd., p. 131)

Die eigentümliche bis pathetische Metaphorik des „Za“ wird auf dieser Folie erkennbar als Resultat eines neuerlichen Umgangs mit dem Naturschönen, das in seiner Prägnanz und Erscheinungsweise vielen Kritikern als obsolet erschien (Vgl. Beda Allemann: *Nietzsche und die Dichtung*. a. a. O.) Diese Kritik wird einleuchtend, wenn man an die völlig verschiedene Verfahrensweise etwa der Bildlichkeit Baudelaires denkt, der Motive der Großstadt für die Lyrik bereits in der Mitte des 19. Jhdts. erschloß.

Wenn Bohrer in seiner Analyse zugunsten der Scheinhaftigkeit in der ästhetischen Theorie den „obsoleten ‚Tragismus‘“ (ebd., p. 131) völlig verwirft, erkennt er allerdings, daß auf der Ebene der Sprachanalyse bzw. der in der Sprache durchgeführten Philosopheme Nietzsches dem tragischen Sprechen des Lyrikers eine Rolle zukommt, die ihn in Relation setzt einmal mit einer kulturkritischen Aussage der Texte, dann aber mit dem Erschließen neuer Ebenen des Ausdrucks, einer ‚neuen Sprache‘. Zumindest im kulturkritischen Aspekt ist das Vorhandensein historischen Bewußtseins offenkundig. Aber auch das neue Sprechen, das Nietzsche emphatisch vertritt, könnte eher dem Vorwurf des Idealismus als dem des Ahistorischen ausgesetzt sein. Bohrer kann zu seinem Ergebnis nur kommen, weil er die philosophische Ebene der Texte Nietzsches nur jenseits der Problematik ihrer sprachlichen Vermitteltheit, also quasi eindimensional liest.

¹⁰² Masini, a. a. O., p. 295.

bei, daß sich die Metaphern und Strukturen der Sprache Nietzsches dialektisch mit dem gedanklichen Prozeß entwickeln, den Zarathustra vollzieht. Sie sind poetisch und meta-poetisch so verankert, daß eine Trennung in Nietzsches vorgefaßte theoretische Absicht und die poetische Durchführung in „Za“ nicht möglich ist.

3. Die Auflösung im „Nachtwandler-Lied“

Es bleibt nachzuprüfen, ob nach der vollkommenen Glückserfahrung im „Mittags“-Lied noch eine inhaltliche Wandlung der Metaphorik im „Nachtwandler-Lied“ möglich sein kann. Nicht mehr Zarathustra, sondern die Mitternacht kommt hier zu Wort. Ebenso wenig kommt es in diesem Lied noch zu einer Epiphanie des Gottes Dionysos; stellvertretend wird nur noch sein Emblem, das Winzermesser, genannt (9. Abschnitt). Dionysos tauchte immer als „Löser“, als Mittel zur Erlösung im Scheine, als Gegenstand der Sehnsucht Zarathustras und seiner Seele auf. Im „Mittags“-Lied war die Sehnsucht zwar suspendiert, aber immer noch kein Ausdruck möglich bzw. nötig. Dionysos „huschte“ vorbei, immer noch Signifikat einer – auf Zarathustras Ausdrucksfähigkeit bezogenen – defizitären Situation. In diesem Lied aber verliert Zarathustra seine subjektive Identität: er wird *Medium* für ein anderes, sich durch ihn hindurch Ausdruck verschaffendes Prinzip. Die „Welt“ spricht, die Glocke produziert den tonalen Untergrund dieser Sprache. Hier enthält also die *äußere* Situation das, was früher Zarathustras Seele in ihrer Sehnsucht aussprach. Dionysos' Epiphanie ist nicht mehr notwendig; es genügt die Reminiszenz.

Resümee

Die Metaphern zeigen Zarathustras Annäherung an seine Lehre, können und wollen aber nicht, indem sie ja die Verweigerung begrifflichen Diskurses selbst bilden, diese Lehre als eine aus dem Text herauszulesende begrifflich füllen. Der Lehre nähert sich auch der Leser nur soweit, wie es die Bilder und der von ihnen in Gang gesetzte Reflexionsprozeß zulassen. Ein „trou textuel“ bleibt so, nach Pautrat, auch im letzten Teil des „Za“ bestehen. Aus diesem Grunde läßt sich auch eine Kongruenz des inner-textlichen Bezugsgeflechts der Metaphern und des Nachvollzugs durch den Rezipienten nicht erreichen: eine Differenz, die beim Lesen stets bewußt wird, bleibt als quasi „tragisches“ Element des Textes stehen.

Nietzsches Sprachkritik ist im „Za“ durchgeführt und damit Faktum; insofern sind die Form des Textes und seine Sprache Instanzen, mit denen man diese Kritik auch bemessen kann. In diesem und nur diesem Sinne sind Form und Inhalt des „Za“ identisch. Zarathustra kann letztlich nicht benennen, was er ausdrücken will; der Wiederkunftsgedanke entzieht sich durch seine Genese und seine Form dem vollkommenen Verständnis. — Hier aber setzt genau das Problem des hermeneutischen Zirkels wieder an, das den Leser auf die textimmanente Seite verweist, obwohl er weiß, daß der Inhalt so konstruiert ist, daß er sich der Auflösung entziehen muß.

Diese Verweigerung bleibt nicht als letzter Eindruck des Textes stehen. Alle Schritte, die zu Zarathustras „Schweigen“ führen, sind im Text verankert. Damit sind auch die Instanzen gegeben, die für die Tendenz des gesamten Textes, sich der Interpretation systematisch zu entziehen, verantwortlich sind. Im Text selbst „spielt“ Nietzsche mit sprach- und philosophiegeschichtlichen Aspekten und führt sie auf die oben beschriebenen „Leerstellen“, an denen sie sich verweigern bzw. entziehen. Der Begriff des freien Spiels, des Oszillierens zwischen textimmanenter und textäußerer Seite, ist ebenso wie das Spiel mit den sprachlichen Zeichen als Bilder der charakteristische Habitus des „Za“-Textes.